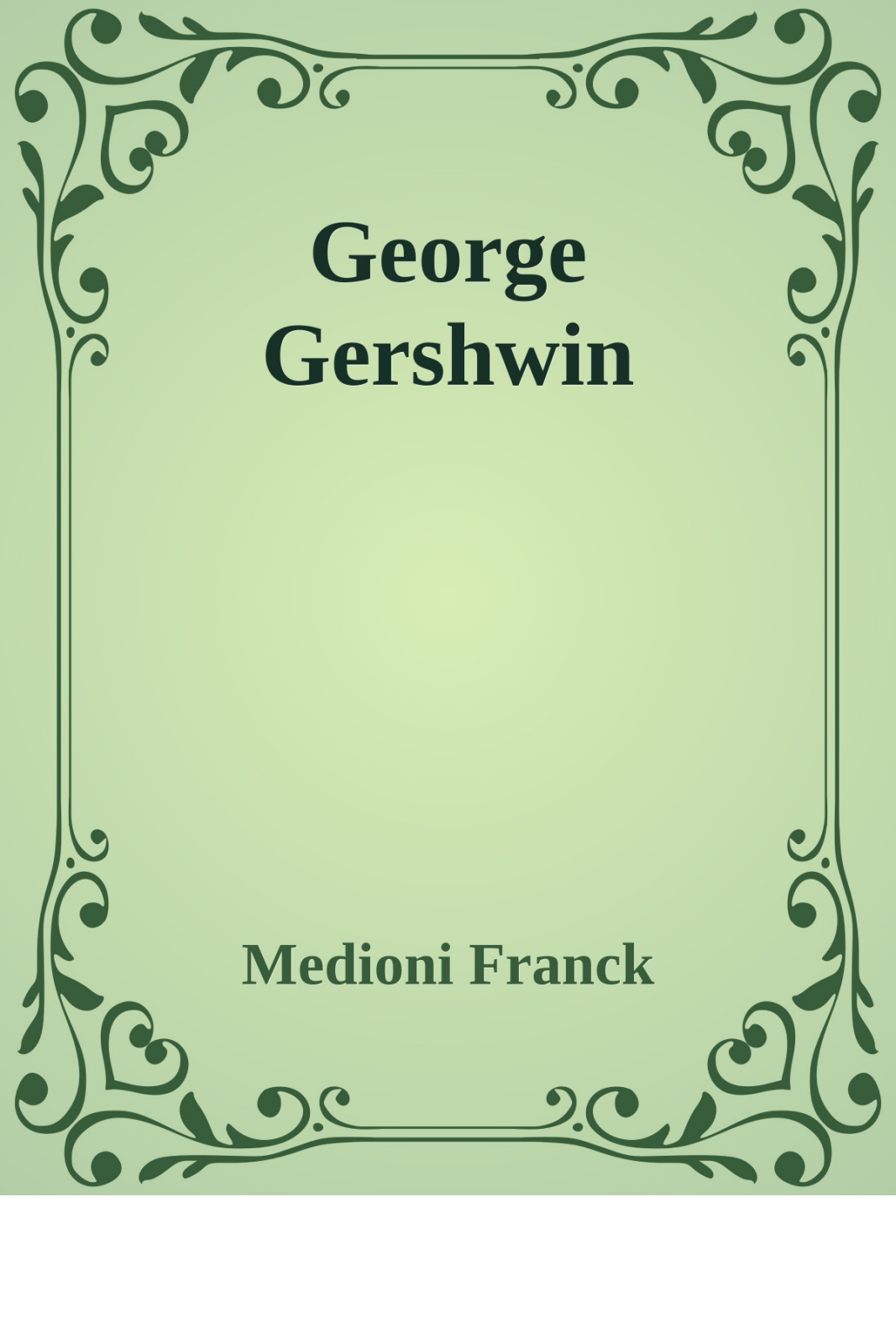


A decorative border with intricate floral and scrollwork patterns in a dark green color, framing the central text.

George Gershwin

Medioni Franck

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

George Gershwin

par Franck Médioni

INÉDIT



folio
biographies

George Gershwin

par

Franck Médioni

Gallimard

Franck Médioni est né en 1970 à Sens. Études de droit, études de journalisme, maîtrise d'ethnologie. Il est journaliste, homme de radio (France Musique, France Culture) et écrivain. On lui doit un disque, *Ascension, tombeau de John Coltrane* publié en 2009 sous le label Rogue Art, avec Denis Lavant (voix), Sylvain Kassap (clarinette), Claude Tchamitchian (contrebasse) et Ramon Lopez (batterie), d'après un *jazz poem* qu'il a écrit. Il est l'auteur de *Saveurs de cigare* (Éditions du Garde-Temps, 1998), *Plaisirs de cigare* (Éden, 2000), *Jazz en suite* (Éditions du Garde-Temps, 2000), *Albert Cohen* (« Folio Biographies », Gallimard, 2007), *John Coltrane, 80 musiciens de jazz témoignent* (Actes Sud, 2007), *Ma vie sur un tabouret*, autobiographie de Martial Solal (avec Martial Solal, Actes Sud, 2008), *À voix basse*, entretiens avec Joëlle Léandre (Éditions MF, 2008), *Miles Davis, 80 musiciens de jazz témoignent* (Actes Sud, 2009), *Le goût du jazz* (Le Mercure de France, 2009), *Albert Ayler, témoignages sur un holy ghost* (Le mot et le reste, 2010), *Le goût de la poésie amoureuse* (Le Mercure de France, 2010), *Jimi Hendrix* (« Folio Biographies », Gallimard, 2012), *Le goût de l'humour juif* (Le Mercure de France, 2012), *Le goût des haïku* (Le Mercure de France, 2012), *La voie des rythmes*, en collaboration avec le peintre Daniel Humair (Éditions Virgile, 2012), *Louis Armstrong, enchanter le jazz*, en collaboration avec le dessinateur Michel Backès (À dos d'âne, 2013), *My Favorite Things, le tour du jazz en 80 écrivains*, illustré par Pierre Alechinsky (Alter Ego, 2013), *Le goût de la poésie française* (Le Mercure de France, 2014).

Je me souviens que, le 2 octobre 1998, à Paris, à la Cité de la musique qui avait organisé une série de concerts Gershwin non-stop : « Certains l'appellent George », à l'occasion du centenaire de sa naissance, tu as consacré un concert entier à la musique de Gershwin que tu as jouée, déjouée en solo. On sait que le piano est un orchestre en miniature. Sous tes doigts, il se transforme facilement en big band. Ce concert — le souvenir est précis, fort — fut une fête de chaque instant.

Introduction

La scène est connue : assis sur un banc au bord du 59^e Street Bridge, le pont du Queens, Woody Allen explique à Diane Keaton la beauté de New York. Le film, *Manhattan* pour ne pas le citer, s'ouvre sur plusieurs plans de la ville en noir et blanc, accompagnés par le glissando de clarinette de la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Une voix off se superpose à la musique. C'est celle d'Isaac, personnage incarné par Woody Allen, qui essaie d'écrire son roman sur New York :

Chapitre un : « Il adorait New York. Il l'idolâtrait au-delà de toute mesure. » – Non ! Si je mettais plutôt : « Il en avait une vision romantique au-delà de toute mesure. Pour lui, quelle que soit la saison, New York semblait n'exister qu'en noir et blanc, et ne vibrer qu'au rythme du grand George Gershwin. »

– Non, il vaut mieux que je recommence. Chapitre un : « Il voyait Manhattan avec trop de romantisme, comme tout le reste d'ailleurs, le tohu-bohu de la foule et des voitures lui convenait à merveille 1 * . »

C'est une des scènes marquantes du film, une véritable déclaration d'amour à la ville. La musique de Gershwin en est le rythme, le cœur atomique. Au générique de la bande originale se trouvent quelques-unes de ses plus belles compositions : « Someone To Watch Over Me », « I've Got A Crush On You », « 'S Wonderful », « Love Is Here To Stay », « Oh, Lady, Be Good ! », « But Not For Me » et « Embraceable You ».

George Gershwin est inséparable de cette ville, de ses gratte-ciel, de ses larges avenues, de ses maisons en brique rouge, de Central Park, mais plus encore de son énergie propre, de son rythme frénétique, de son environnement sonore. Tout cela est furieusement « gershwinien », et trouve un écho exalté dans une œuvre comme *Rhapsody in Blue*. À sa manière, Gershwin, citoyen du Nouveau Monde issu de l'immigration européenne, incarne New York et le rêve qui le porte. Mieux encore, Gershwin, c'est l'Amérique. Cette Amérique caractérisée, selon certains, par un positivisme exaspérant, conquérant et généreux, impérialiste et libérateur.

Gershwin aura créé une musique authentiquement américaine. Comment ce petit Juif américain, qui fait l'école buissonnière dans les rues du Lower East Side, celui que certains décrivent comme un « sale gosse » destiné à la carrière de gangster, est-il devenu le prince de New York ? « La musique doit refléter les pensées et les aspirations d'un peuple, de l'époque. Mon peuple, c'est l'Amérique. Mon temps, c'est aujourd'hui 2 », déclare Gershwin qui s'épanouit dans le New York de l'entre-deux-guerres. Il connaît les années d'euphorie d'un

Gatsby, le personnage de Francis Scott Fitzgerald qui vit une solitude extrême au sein même du luxe tapageur de la *gentry* new-yorkaise. Sa vie sera courte — il meurt tragiquement à l'âge de trente-huit ans —, mais il connaîtra un énorme succès, et laissera une œuvre importante (quarante-cinq revues, près de cinq cents chansons, des œuvres concertantes, un opéra).

« J'ai la modeste prétention de contribuer à l'élaboration du grand roman musical américain, écrit-il quelques mois avant sa mort. C'est tout 3. » Il a, comme nul autre, restitué musicalement le melting-pot de son pays en mélangeant la musique savante européenne aux rythmes du jazz. Le pianiste Stefano Bollani, qui a enregistré la *Rhapsody in Blue* et le *Concerto en fa* avec le Gewandhaus dirigé par Riccardo Chailly, prétend qu'il entend, dans l'œuvre de Gershwin, respirer la vraie Amérique, dans toute sa pluralité, toute sa multiplicité : « La musique de Gershwin naît d'un univers profondément américain, celui de Broadway. Gershwin est né dans cette ambiance, c'est sa première culture musicale. Puis son génie a complètement explosé, et aujourd'hui ce n'est pas seulement un classique de la culture américaine, c'est aussi l'un des géants du ^{xx}e siècle 4. »

George Gershwin tient une place particulière dans l'histoire musicale américaine, cette *Americana*, cette voix unique que de nombreux musiciens — qu'ils aient pour nom Charles Ives, Elliott Carter, Samuel Barber, Duke Ellington, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Leonard Bernstein, Virgil Thomson, John Cage, Morton Feldman, Harry Partch, Conlon Nancarrow, John Adams, mais aussi Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass ou bien Laurie Anderson et Bill Frisell — ont cherché à faire émerger face à la tradition musicale, l'hégémonie de la vieille Europe de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel et Stravinsky. Cette nouvelle voix qui se déploie au ^{xx}e siècle, si Gershwin n'en est pas à proprement parler l'initiateur, il en est l'un des fondateurs. Le chef d'orchestre Arturo Toscanini va même jusqu'à affirmer qu'il est « le seul véritable compositeur américain 5 ». Quant à Marin Alsop, chef d'orchestre, née à New York, elle ne dit pas autre chose : « La *Rhapsody in Blue*, le *Concerto en fa*, ces œuvres de Gershwin en sont venues à personnifier la musique américaine, la musique fondamentalement, foncièrement américaine. [...] Sa pensée était très avant-gardiste. Si on regarde *Porgy and Bess*, on voit qu'il déployait son écriture vers toutes les formes possibles. S'il avait vécu dix années de plus, il aurait écrit plus de poèmes symphoniques pour orchestre, ou peut-être exploré les techniques de composition dodécaphoniques 6... »

De la musique de Gershwin, on loue souvent la grande veine mélodique, sa spontanéité, sa fraîcheur, mais aussi la poésie klezmer

et le charme bluesy. Pour certains, elle n'est que piano délicat, sourires éclatants, grands sentiments, voire candeur. Pour d'autres, le plus grand nombre, elle est vertigineuse et puissante, gorgée de liberté, de fraîcheur, de brillance. Tout y est rêverie, légèreté, amusement, insouciance, audace, rythme, élan vital, chant des possibles.

Sa musique danse, exhale une énergie positive au fort pouvoir de séduction. Ses chansons incarnent et expriment le rêve de tous. Chez lui, la ligne mélodique est proche du blues, la polyrythmie naturellement liée aux rythmes du jazz et des Caraïbes, l'harmonie très libre dans ses appuis. Tout cela génère une pure jubilation instrumentale et contient potentiellement les évolutions entendues chez les grands musiciens de jazz, de Duke Ellington à Miles Davis. « Je reconnais Gershwin dès la première mesure, précise le chef d'orchestre et compositeur Leonard Bernstein pour qui l'auteur de *Porgy and Bess* a été l'idole de sa jeunesse. Je le reconnais n'importe où. Dans le noir. La voix d'un génie. Comme on reconnaît Schubert à la première minute. Ou un intermezzo de Brahms. On sait que c'est un morceau de Brahms, de personne d'autre 7. » « Ce fut un compositeur à qui les idées venaient très naturellement, l'un des plus grands talents de la musique au ^{xx}e siècle 8 », estime de son côté le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt.

Gershwin, on l'a dit, est ce compositeur qui, pour la première fois, marie les musiques syncopées issues de la vaste arborescence que forment les musiques noires-américaines, le blues, les negro spirituals, le piano stride, le jazz, avec la musique européenne savante. Le public des habitués des salles de concerts et bon nombre de critiques musicaux distingués n'ont pas pris au sérieux ce compositeur de *songs* — mot difficilement traduisible désignant une forme qui se situerait entre l'air d'opérette ou d'opéra-comique, le lied romantique, la chansonnette à la mode, et le tube de variétés qu'on siffle sous la douche. On le prend donc pour un simple créateur de *show tunes*, ces airs chantants et facilement mémorisables qui font qu'une comédie musicale a du succès...

La légèreté, voire la superficialité, lui sera souvent reprochée. Fréquemment, les critiques musicaux voient dans des œuvres de Gershwin comme la *Rhapsody in Blue*, *Un Américain à Paris* ou le *Concerto en fa* autant de tentatives naïves de la part d'un compositeur de musique « légère » pour pénétrer le domaine de la musique « sérieuse ». La popularité de ses chansons a créé la confusion. Tandis que le Gershwin compositeur « classique » commence à se faire connaître, l'autre Gershwin, celui qui compose de la musique « populaire », rencontre la gloire. « Nous autres écrivions des chansons. George était un vrai compositeur 9 », estime l'auteur de « Cheek To Cheek », Irving Berlin, qui fut l'un des principaux modèles

de Gershwin. À l'image, plus tard, d'un Leonard Bernstein, il souffrira toute sa vie d'être pris pour un compositeur trop sérieux à Broadway et de ne l'être pas assez pour Carnegie Hall. « Cette double activité [de musicien savant et populaire] n'est jamais bien vue des critiques, signale le compositeur et parolier Stephen Sondheim. Cela devient acceptable une fois que vous êtes mort 10... »

La musique de Gershwin résiste à toutes les étiquettes. « Qu'importe les étiquettes ! s'exclame l'auteur de *Porgy and Bess*. La bonne musique reste de la bonne musique, quel que soit le nom qu'on lui donne 11. » La musique de Gershwin échappe aujourd'hui, heureusement, au questionnement oiseux sur l'opposition entre le populaire et le savant. Pour autant, elle est parfois considérée comme légère, sucrée. Le pianiste Sviatoslav Richter décrit la musique d'Olivier Messiaen ainsi : « De somptueuses idées et puis soudain du Gershwin, de la saccharine 12 ! » Beaucoup de condescendance donc de la part du monde classique, du mépris même parfois à l'égard de celui que l'on considère comme un intrus à moitié illettré. Sa musique est qualifiée par d'aucuns de facile, de commerciale, voire de bâtarde.

Dans *Une histoire de la musique*, le critique musical Lucien Rebatet, ancien collaborateur de *Je suis partout*, auteur du livre *Les Décombres*, féroce pamphlet antisémite et collaborationniste, écrit : « Gershwin était né dans une famille de petits juifs russes de New York. Il débuta parmi ses coreligionnaires d'Allemagne ou d'Europe orientale, Irving Berlin, Vincent Youmas [sic], Frederick Løwe, Kern, qui tenaient le monopole des couplets pour Broadway, et dont toute la technique se réduisait parfois à siffler devant un pianiste l'air qu'ils étaient incapables de noter 13. »

Dans un tout autre registre, Jacques Drillon, journaliste musical au *Nouvel Observateur*, écrit dans *De la musique* en 1998 : « *Porgy and Bess*, opéra américain de 1935, est une parfaite cochonnerie. Comme tout ce qu'a écrit Gershwin, d'ailleurs. On y entend des negro spirituals en formica, des grands airs au ketchup, des duos survitaminés. Les personnages (noirs) ressemblent aux baigneurs des petites filles (blanches), et le livret à un roman de Steinbeck récrit par Harriet Elizabeth Beecher-Stowe. Du toc authentique. Et il y en a deux heures et demie comme cela. Dans sa célèbre notice publiée dans *L'Encyclopédie Fasquelle de la musique* (1959), François Michel écrit : “Signalons les récentes exhibitions de son opéra *Porgy and Bess* dans nos malheureuses contrées d'Europe occidentale, qui ont eu le triste privilège de consacrer avec vingt ans de retard la gloire inexplicable, trop explicable, d'un très mauvais auteur.” Gershwin a fait sa fortune sur un glissando de clarinette, celui qui ouvre sa *Rhapsody in Blue*, et qui est le début le plus calamiteux de toute l'histoire de la musique. Il a doublé son capital avec “Summertime”, un air de *Porgy and Bess*,

justement, et qui évoque l'été avec autant de puissance suggestive qu'une paire de moufles 14. »

Nous pourrions accumuler les citations sur ce même thème. Clôtureons ce florilège par ces paroles définitives du théoricien de l'École de Vienne, le compositeur Arnold Schönberg :

« Nombreux sont les musiciens qui nient que Gershwin soit un compositeur sérieux. Ils devraient comprendre que — sérieux ou non — il était un compositeur, c'est-à-dire un homme qui a vécu dans la musique, que ce soit de manière profonde ou superficielle, car la musique était son langage naturel... Un authentique compositeur ne se demande pas si sa production trouvera l'agrément des spécialistes de l'art sérieux. Il éprouve tout simplement la nécessité de s'exprimer, et il s'exprime... Que Gershwin ait été un novateur, cela est évident. Ce qu'il a su tirer du rythme, de l'harmonie et de la mélodie ne constitue pas seulement son style ; c'est quelque chose de foncièrement différent du maniérisme de maints compositeurs dits sérieux 15. »

Une anecdote : un soir, très tard, dans un appartement new-yorkais, George Gershwin monopolise l'attention, il joue du piano. Subjugué, l'auditoire est aux anges, fasciné par sa dextérité, son aisance. Gershwin demande alors « si sa musique sera écoutée dans cent ans ». « Elle le sera, lui répond un ami, si tu es là pour la jouer 16. » Il n'est plus là pour la jouer mais, à l'évidence, elle a traversé le temps.

À condition d'être sans cesse habitées, revisitées, la variété américaine de l'entre-deux-guerres, les comédies musicales et les bandes originales du cinéma naissant, les chansons populaires signées Irving Berlin, Cole Porter, Harold Arlen, Johnny Mercer, Vernon Duke, Victor Young, Richard Rodgers, Jerome Kern, Oscar Hammerstein, Johnny Mandel et George Gershwin sont toujours de notre temps. Elles n'ont pas livré leur plus grand secret, qui est celui de leur portée universelle. « Summertime », « The Man I Love », « Love Is Here To Stay », « I Got Rhythm », « But Not For Me », « Embraceable You », « It Ain't Necessarily So », « A Foggy Day », « I Loves You Porgy », « Someone To Watch Over Me », « Our Love Is Here To Stay », « Somebody Loves Me », « They Can't Take That Away From Me », « How Long Has This Been Going On », « I've Got A Crush On You », « Soon », « Fascinating Lady », les thèmes de George Gershwin ont ainsi intégré le corpus des standards de jazz désormais immortels.

La musique de George Gershwin exige de ses interprètes le goût du risque et de la métamorphose. Depuis la danseuse et chanteuse Joséphine Baker, présentée comme « l'étoile noire des Folies-Bergère », dans « That Certain Feeling » enregistré à Paris en 1926 ; le chanteur Maurice Chevalier dans « 'S Wonderful » en 1928 ; le danseur et chanteur Fred Astaire, ami de Gershwin, dans « My One and Only » enregistré à Londres en 1928 ; ou encore le pianiste et chef d'orchestre Fletcher Henderson dans « Somebody Loves Me » en 1930, les interprétations, les prolongements, les variations sont légion. Prenons les dix dernières années, par exemple. Quels sont les nouveaux

interprètes du « fonds » Gershwin? Le saxophoniste ténor Ellery Eskelin dans le « Prelude II » en 2002, le pianiste Brad Mehldau en solo, en concert à Tokyo, dans « Someone To Watch Over Me » et « How Long Has This Been Going On » en 2004, le chanteur Caetano Veloso dans « Summertime » en 2004, le pianiste Stéphan Oliva en duo avec le contrebassiste Claude Tchamitchian dans « I Loves You Porgy » en 2006, le trompettiste Enrico Rava en trio avec le pianiste Stefano Bollani et le batteur Paul Motian dans « The Man I Love », le violoniste classique Laurent Korcia dans « It Ain't Necessarily So » et « Summertime » en 2009, la chanteuse Mariza accompagnée par le pianiste Gonzalo Rubalcaba dans « The Man I Love » en 2009, le guitariste John Scofield dans « I Loves You Porgy » en 2011 ou bien encore le trompettiste Éric Le Lann dans « Summertime » en 2012. Toutes ces interprétations sont devenues des « standards » dont les musiciens de jazz explorent inlassablement la profondeur harmonique pour y débusquer chaque fois un recoin caché, y faire scintiller de nouvelles facettes.

Les musiciens de jazz trouvent une partie de leur répertoire, de leur matériau thématique, dans les *songs*, ces mélodies populaires de Broadway, à partir desquelles ils improvisent. Ainsi le saxophoniste John Coltrane jouera maintes fois « My Favorite Things », issu de la comédie musicale *La Mélodie du bonheur* de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein, créée à Broadway en 1959.

Les « standards » éternels joués encore aujourd'hui sont signés Howard Arlen, Irving Berlin, Richard Rodgers, Cole Porter, Jerome Kern, Harry Warren, Harold Arlen, mais aussi George Gershwin, deuxième compositeur le plus joué par les musiciens de jazz, après Richard Rodgers, qu'il dépasse pourtant largement en terme de popularité. Gershwin demeure d'ailleurs le compositeur américain le plus connu.

L'intérêt porté à Gershwin excède les seuls musiciens de jazz, le seul champ jazzistique, si vaste soit-il. En 1994, nombreux sont les chanteurs de pop et de rock, et même de hard rock, qui répondent à l'initiative de George Martin, ancien producteur des Beatles, et de l'harmoniciste Larry Adler en interprétant des titres de Gershwin pour l'album *The Glory of Gershwin* : Peter Gabriel, Sting, Chris de Burgh, Lisa Stansfield, Carly Simon, Elton John, Elvis Costello, Cher, Kate Bush, Jon Bon Jovi, Oletta Adams, Willard White, Sinéad O'Connor, Robert Palmer, Meat Loaf et Issy Van Randwyck.

En 1998, le pianiste Herbie Hancock consacre un album entier à la musique de Gershwin, *Gershwin's World*, pour lequel il obtient, un an plus tard, le Grammy Award dans la catégorie « Best Jazz Instrumental Performance, Individual or Group ». Produit par Robert Sadin qui a signé une partie des arrangements de l'album, c'est un disque à

géométrie variable avec le saxophoniste Wayne Shorter, le pianiste Chick Corea, le chanteur et harmoniciste Stevie Wonder, la chanteuse Joni Mitchell, la cantatrice Kathleen Battle et l'Orpheus Chamber Orchestra, avec lequel Herbie Hancock interprète « Lullaby » de Gershwin, mais aussi le deuxième mouvement du *Concerto en sol* de Ravel marqué par le jazz. En exergue de ce disque, se trouve une citation de Gershwin : « Le jazz est le résultat de l'énergie emmagasinée en Amérique 17. »

Récit du parcours musical fulgurant de George Gershwin, ce livre est aussi une chronique new-yorkaise, celle de l'Amérique urbaine naissante des années 1930 — un nouveau monde en pleine expansion —, et celle d'une musique née au sud des États-Unis et qui est amenée à connaître un destin extraordinaire, universel. Invention culturelle la plus marquante du ^{xx}e siècle avec le cinéma, cette musique-monde s'appelle le jazz.

*. Les notes bibliographiques sont regroupées en fin de volume, p. 241.

Il était une fois en Amérique

L'« île des larmes ». C'est ainsi que l'on a surnommé Ellis Island, qui est ce « sas » entre l'Amérique et le reste de la planète, cette porte d'entrée vers le Nouveau Monde. À quelques kilomètres du rivage de New York, non loin de la statue de la Liberté, le centre d'enregistrement d'Ellis Island voit débarquer plus de cent mille immigrants au cours de la seule année 1860, dont 45 % d'Irlandais et 36 % d'Allemands. Seize millions d'individus, venus du monde entier, seront candidats à l'immigration, entre 1892 et 1924. La fin de la guerre de Sécession marquera en 1865 le début d'un « âge d'or ». New York en est le moteur principal. Les États-Unis font appel à une main-d'œuvre cosmopolite bon marché pour construire ses voies ferrées, bâtir ses nouvelles industries, ses nouvelles villes. Après avoir traversé l'océan, les immigrants débarquent à Castle Garden, une ancienne salle d'opéra reconvertie en centre de triage. Puis ils sont accueillis dans des baraquements en bois construits sur Ellis Island.

L'Émigrant de Chaplin en 1917, *America America* d'Elia Kazan en 1963 : c'est à Ellis Island que débudent les grandes épopées du rêve américain. Dans *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, un documentaire réalisé en 1979 en étroite collaboration avec Robert Bober, Georges Perec rapporte le témoignage de nombreux émigrés américains passés par Ellis Island que l'on a baptisé le « parc à bestiaux » en raison des barres qui divisent les allées. « C'était la Golden Door, la Porte d'Or, écrit Perec. C'était là, tout près, presque à portée de la main, l'Amérique mille fois rêvée, la terre de liberté où tous les hommes étaient égaux, le pays où chacun aurait enfin sa chance, le monde neuf, le monde libre où une vie nouvelle allait pouvoir commencer 1. »

« Nous sommes dans le pays de la chance 2 », lit-on dans *Manhattan Transfer* de John Dos Passos dont le personnage principal n'est autre que New York. Ils viennent du monde entier tenter leur chance, d'Italie, de France, de Chine, de Pologne. À la fin du XIX^e siècle, New York a subi une métamorphose extraordinaire : sa population est passée de cinq cent mille habitants en 1850 à plus de trois millions. En 1900, année où l'immigration explose, on parle alors déjà vingt-six langues à New York — et cent soixante-dix, dit-on, aujourd'hui...

C'est le temps de la première mondialisation. Par millions, du monde entier, les immigrants affluent en Amérique. « Nous sommes les héritiers de tous les temps, et avec toutes les nations divisons notre héritage, écrit Herman Melville. En notre Occident, tous les peuples et tribus viennent former un seul tout uni ; et un avenir sera où tous les

enfants délaissés d'Adam retrouveront le vieil âtre d'Éden [...]. Le grain est semé, la récolte viendra 3. »

De nombreux musiciens seront conquis par l'Amérique. Notamment Stravinsky : « L'Amérique, avec sa gigantesque croissance, m'inspire. Le peuple américain dépense d'énormes sommes pour la musique. Toutefois, ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus en Amérique, mais plutôt le fait qu'on n'encourage pas la paresse. Tout le monde travaille. [...] Le tempo de l'Amérique est plus vif que celui du reste du monde. Elle avance à une merveilleuse allure rapide. Tout cela me plaît 4. »

Le début du siècle voit l'arrivée massive de Juifs d'Europe de l'Est. Sur le Vieux Continent souffle le vent noir de l'histoire. De 1881 à 1914, près de deux millions de Juifs russes fuient les pogroms et émigrent aux États-Unis. New York, nouvelle Jérusalem, rassemblera la plus forte communauté juive du monde en dehors d'Israël.

Rose Brushkin, la mère de George, foule le territoire américain en 1891. Elle appartient à une famille prospère de fourreurs de Saint-Pétersbourg. Elle est bientôt rejointe par Moïsche Gershowitz, le père de George. Comme Rose, il est originaire de la vieille cité impériale du tsar Alexandre III. Fils de rabbin, son père Yacov a travaillé dans l'armée au service du tsar Alexandre II. Il a passé trente-cinq ans dans l'artillerie. Il a même inventé un fusil que les troupes impériales ont adopté, ce qui lui a valu plusieurs privilèges, notamment celui de travailler dans la ville de son choix, et l'a dispensé de vivre dans le ghetto.

Outre les pogroms et autres actes antisémites, Moïsche Gershowitz a de bonnes raisons de partir de Saint-Pétersbourg. Il souhaite échapper à la conscription, et ne se voit pas passer trente-cinq ans dans l'armée tsariste comme son père. Et puis, surtout, il y a Rose dont il est amoureux ; Rose Brushkin, cette belle femme brune au regard profond qui s'est installée depuis peu avec ses parents dans la « Big Apple ». Arrivé à New York, Moïsche Gershowitz américanise son nom : il s'appelle désormais Morris Gershwin. Le voilà à Manhattan, dans le Lower East Side, quartier où vivent de nombreux Juifs venus de toute l'Europe. À l'est de Soho, le quartier pauvre de la Bowery que l'on surnomme la « cité des vices », et où il s'installe, est un monde rude, en noir et blanc. Leon Kobrin le décrit dans *Mayne Fufsik Yor in Amerika* :

Un monde de pierres grises fait de grands immeubles où, même par le plus beau jour du printemps, on ne peut apercevoir un brin d'herbe. Il règne dans les rues une atmosphère indéfinissable qui reflète cette lumière particulière, ou l'ombre des Juifs qui l'habitent.

Il semble que l'air lui-même soit imprégné de la tristesse et de la peine qui leur sont propres, comme une émanation de leurs milliers d'années d'exil. Un soleil pâle et maussade ; les hommes et les femmes agglutinés autour de charrettes à bras ; les murs sombres des immeubles... Tout paraît triste 5.

L'historien Maldwyn Allen Jones, dans *Destination America*, en

dresse, lui, le portrait suivant :

Le vendredi matin, les environs de Hester Street sont encombrés par les acheteurs qui font leurs courses en vue du shabbat. Un grouillement humain empêche tout trafic. De chaque côté de la rue, du poisson et de la volaille, des vêtements ou du soda au milieu d'un essaim de femmes en perruque qui se bousculent, interpellant les vendeurs dans toutes sortes de dialectes. Les marchands ambulants, chargés de rubans, de lacets et d'attaches diverses, emplissent l'air de leurs cris. La foule ne se disperse que le soir, et le calme ne revient qu'à la nuit 6.

Morris part à la recherche de son oncle Greenstein, tailleur de son état. Le bout de papier sur lequel il a noté l'adresse du frère de sa mère, il l'a glissé dans le ruban de son chapeau. Mais lorsque le bateau entre dans le port de New York, ému par le spectacle de la statue de la Liberté et la découverte de Manhattan, il se penche et son chapeau, emporté par un coup de vent, disparaît dans les eaux de l'Hudson.

Morris ne parle pas un mot d'anglais, mais cette tour de Babel qu'est New York regorge d'immigrés russes qui le guident dans sa recherche. Il commence par l'East Side où vivent de nombreux Juifs ashkénazes. C'est un échec. Le lendemain, il traverse le Brooklyn Bridge. Direction Brownsville, un quartier de Brooklyn où se trouve une importante communauté juive russe. C'est là qu'il retrouve les traces de l'oncle Greenstein.

Morris renoue non seulement avec son oncle, mais aussi avec les Brushkin dans l'East Side. La chance semble lui sourire, il trouve également un travail assez bien payé. Le voilà créateur de modèles de guêtres fantaisie adaptables aux chaussures de femme. Il devra attendre quatre ans avant de passer la bague au doigt de Rose Brushkin. Rose a dix-neuf ans, Morris vingt-deux, lorsqu'ils se marient, le 21 juillet 1895. Les festivités du mariage auraient duré pas moins de trois jours, dans un restaurant de Houston Street. La légende veut que, parmi les passants entrés dans le restaurant pour boire à la santé des jeunes mariés, le directeur du bureau des commissaires de police de New York, un certain Theodore Roosevelt, ait trinqué avec les participants de la noce.

Le jeune couple s'installe dans un petit appartement du Lower East Side, 60, Eldridge Street, à l'angle d'Hester Street, où naît, le 6 décembre 1896, Ira, l'aîné de leurs quatre enfants, surnommé par ses parents Isidore ou affectueusement « Izzy ». Ira apprendra trente-deux ans plus tard en faisant une demande de passeport que son véritable prénom n'est autre qu'Israël.

Deux ans plus tard, en 1897, les Gershvin déménagent et s'installent à Brooklyn, 242, Snedicker Avenue où ils louent, pour 15 dollars par mois, une modeste maison de brique sombre d'un étage, disposant d'une petite véranda supportée par des colonnes de bois, et agrémentée d'un petit jardin protégé par un muret et des grilles. Le

rez-de-chaussée se compose d'une salle à manger, d'une cuisine et d'un débarras. À l'étage : quatre chambres. L'une d'entre elles est occupée par M. Taffelstein, qui la loue un dollar par semaine. C'est dans cette modeste maison que naît, le 26 septembre 1898, Jacob Gershwin, plus connu sous le nom de George Gershwin. Son certificat de naissance indique un seul prénom : Jacob. Ira Gershwin dira plus tard qu'il n'a jamais entendu ses parents appeler son frère autrement. Le certificat transforme Gershvin en Gershwin. Erreur classique, souvent répétée : l'intégration, l'assimilation américaine passe aussi par le nom que l'on déforme afin de lui donner une orthographe et une sonorité plus américaines.

Deux autres enfants Gershwin naîtront, un troisième fils, Arthur, le 14 mars 1900, et une fille, Frances, le 6 décembre 1904. Arthur vendra des films, sera agent de change. Sous l'influence de George, il se passionnera pour la musique. Il écrira d'ailleurs plus de cent cinquante chansons. George en jouera quelques-unes au cours de ses émissions de radio. Arthur composera aussi la partition d'une comédie musicale, *The Lady Say Yes*, qui sera jouée à Broadway en 1945, et quittera l'affiche après quatre-vingt-sept représentations. Il dira, non sans humour : « Je suis un grand compositeur dont les chansons ne sont pas publiées 7. »

Frances, que ses trois frères appellent « Frankie », fera une modeste carrière de chanteuse et de danseuse. Elle se produira dans une tournée baptisée Daintyland puis apparaîtra dans des revues sans succès telles que *Merry Go Round* et *Americana*. Frances n'a pas une belle voix, mais George aimera sa façon d'interpréter ses chansons. En 1930, Frances épousera Leopold Godowsky Jr., le fils du pianiste virtuose et compositeur d'origine polonaise Leopold Godowsky, interprète de premier plan mais aussi professeur de nombreux pianistes célèbres dont Jorge Bolet. Leopold Godowsky Jr. est violoniste amateur. Chimiste de profession chez Kodak, il sera en 1935, avec Leopold Mannes, l'inventeur de la première pellicule diapositive, la Kodachrome.

Les Gershwin résident dans le Lower East Side. Ils ne vont cesser de déménager. Ira Gershwin raconte : « Nous avons passé la plupart de notre jeunesse dans le bas de l'East Side Manhattan où mon père a tâté de nombreux métiers, passant de restaurants à des bains russes et turcs, de boulangeries à un magasin de cigarettes, allant de l'emploi de surveillant de piscine dans la 42^e Rue où se trouve désormais Grand Central Station, à celui de bookmaker à l'hippodrome de Brighton Beach. Durant trois semaines excitantes mais désastreuses. Nous déménagions en permanence. Quand mon père quittait un métier et en prenait un autre, nous allions inévitablement habiter dans un nouveau quartier. George et moi avons compté un jour que nous avions dû

déménager plus de trente-cinq fois durant toutes ces années *1 8. »

La famille Gershwin est modeste, mais elle n'est pas pauvre pour autant. La légende veut que Gershwin soit cet homme surdoué qui, issu d'un milieu pauvre, est devenu riche et célèbre. Cela correspond bien au cliché du self-made-man, au rêve américain, mais c'est faux. « Il y avait toujours de l'argent pour les leçons de piano, dira la mère du compositeur. Mon mari gagnait assez pour faire vivre décentement sa famille 9. » Morris n'a rien d'un ambitieux. Ce n'est pas non plus un artiste. « Ce serait plutôt un besogneux inventif », dira son fils George. Gershwin père rêve d'appartenir à la bourgeoisie new-yorkaise. L'argent lui file entre les doigts. Son fils aîné ira souvent engager la bague en diamants de Rose contre 400 dollars. « Mon père prenait les choses comme elles venaient, ma mère en revanche était nerveuse, ambitieuse, réfléchie, expliqua George. C'est elle qui gérait ce petit monde 10. »

Rose est une femme de caractère, c'est la main de fer de la famille Gershwin. Forte, dominatrice, froide, elle ne correspond pas pour autant aux clichés de la mère juive étouffante et abusive. « George ressemblait à sa mère, estime Edward Jablonski, auteur d'une biographie de Gershwin en 1973. Elle savait ce qu'elle voulait. C'était une dure à cuire. Le père de George était discret et très doux. Il avait un agréable sens de l'humour. Il était plus effacé, plus en retrait. Il se fichait que George soit l'attraction des soirées. Parfois, il chantait. Il relevait ses lunettes, fermait les yeux, et les sons sortaient. Il chantait mieux que George 11. »

Des lettres de George révèlent que, en dehors de son frère Ira, ce fut son père qu'il aima par-dessus tout. Morris est gentil, bon vivant, parfois fantasque. Sa chanson préférée de George sera « Embraceable You », parce qu'une phrase dit : « Viens vers papa, viens vers papa, viens ! » « Cette chanson parle de moi 12 », disait-il.

Morris déborde d'amour pour ses enfants, notamment pour son fils George. Quelle fierté il éprouvera lorsque George sera devenu célèbre ! Il lance à un critique après que George a terminé *Un Américain à Paris* : « C'est une œuvre très importante. Elle dure vingt minutes. » Plus tard, en 1932, alors que George mettait une touche finale à sa *Second Rhapsody*, il lui conseille, fier, débordant d'enthousiasme : « Appelle-la *Rhapsody in Blue* n° 2. Après tu pourras écrire la 3, la 4 et la 5, comme Beethoven 13. » Un jour, arrêté pour excès de vitesse, il montre son permis de conduire à l'agent de police. Celui-ci lui demande : « Votre nom est bien Gershvin ? » Morris répond : « Oui, je suis le père de George Gershwin » avant d'ajouter, fièrement : « Vous connaissez mon fils, George Gershwin ? ! » Son accent russe est si fort que le « George » devient *judge* 14 (« juge »). Impressionné, le policier lui rend ses papiers sans le sanctionner.

L'enfance de Gershwin est celle d'un petit Américain de la ville. Il grandit dans les rues sales et bruyantes de New York. La ville est son royaume. Les rues, son rythme. Ces rues, ce sont aussi les sons du jazz, ses échos venus de Harlem, les orchestres, les fanfares, les orphéons, les pianos mécaniques entendus dans les établissements aux portes largement ouvertes. Ces rues, ce sont aussi les bordels. Il y fera son éducation sexuelle. Plus tard, riche et célèbre, alors même que les plus belles femmes de la ville se presseront autour de lui, il continuera à fréquenter les maisons closes.

Le jeune garçon grandit dans un environnement multiculturel. Juifs, Hispaniques et Chinois vivent ensemble dans le Lower East Side. La rue est aussi leur terrain de jeux. Gershwin devient le champion de patins à roulettes de la 7^e Rue. Il joue au skate devant le night-club du Baron Wilkins de Harlem, là où James Reese Europe, qui avait lancé le fox-trot avec Vernon et Irene Castle, se produit de temps en temps. L'orchestre de James Europe, qui va bientôt faire sensation à Paris — l'une des toutes premières manifestations du jazz en France, en 1917 —, fait grande impression sur Gershwin.

Lorsqu'on lui demandera quels étaient, enfant, ses jeux préférés, ou quel instrument il pratiquait, Gershwin fera toujours la même réponse : « L'école buissonnière, et rien d'autre. » « La musique ne m'intéressait pas vraiment, ajoutera-t-il. Je passais le plus clair de mes journées avec des copains dans les rues à faire du patin à roulettes ou à perdre mon temps. » Pour George Gershwin et ses amis, la rue est un espace de liberté, mais aussi un moyen d'appropriation du monde, son monde, New York : « Les rues étaient à nous. Tous les autres endroits — la maison, l'école, les boutiques — appartenaient aux adultes, mais les rues étaient nôtres. Nous n'étions peut-être pas les premiers de la classe, mais en revanche New York n'avait pas de secrets pour nous. Un samedi, lorsque la maîtresse propose d'emmener en excursion une demi-douzaine d'entre nous au parc du Town Hall pour voir la statue de Nathan Hale et que nous parvenons jusqu'à la Battery et à l'Aquarium : pas de problème ! On était cent pour cent new-yorkais 15 ! » Il ajoute : « Je voudrais incarner l'esprit de la ville telle que je la sens, m'inspirer non des gratte-ciel de New York, mais plutôt de l'esprit qui se cache derrière, des qualités spirituelles qui représentent réellement la base intangible de tout ce que maintenant nous entendons et voyons... Un natif de New York, comme moi-même, pourrait creuser l'esprit de New York et y trouver la source d'une idée musicale profonde 16. »

Cent pour cent new-yorkais et cent pour cent américain, c'est un fort sentiment d'appartenance qui le lie au Nouveau Monde. Comme bon nombre de ses jeunes concitoyens issus de l'immigration juive européenne, il est avant tout profondément américain.

George Gershwin est un Américain laïc. Probablement, comme beaucoup de New-Yorkais, se reconnaît-il dans la minorité qui l'a vu naître, pour autant, aucune pratique religieuse juive chez les Gershwin. Seul Ira, le frère aîné, fera sa bar-mitzva, en 1909, et un mariage juif. George y échappe. Les Gershwin se sont fondus dans le melting-pot cosmopolite de la vie américaine, ce sont des Juifs américains complètement assimilés.

À l'école, qui l'ennuie, George, joyeux et chahuteur, préfère, on le sait, la rue, avec ses matchs de hockey et ses équipées en patins à roulettes. « George Gershwin pensait de l'école que c'était une institution à éviter à tout prix. Il appelait Ira “mon frère Ira l'érudit”. Cette profonde admiration pour “Ira l'érudit” durera toujours. Elle aura la plus grande importance dans la croissance, le développement et l'évolution de son génie créatif. George a toujours été un enfant difficile. À l'âge de six ans, il était apparemment presque aussi blasé et expérimenté qu'il l'est aujourd'hui. Il avait neuf ans lorsqu'il fit sa première conquête, l'âge auquel Dante a rencontré Béatrice. Il se rappelle que, si elle lui a plu, c'est parce qu'elle savait jouer et chanter. Les parents de Gershwin n'avaient pas grand espoir en son avenir. C'était vraiment un sale gosse. S'il avait eu un peu moins de chance, il serait devenu gangster 17... »

George est bagarreur. D'où le nez cassé et la cicatrice sur l'arcade sourcilière qui ornent son visage. Le moins que l'on puisse dire, c'est que personne n'aurait parié sur lui. « George était un enfant plutôt sauvage, raconte sa sœur Frances. Toujours par monts et par vaux. Les gens disaient : “Mme Gershwin a de beaux enfants, mais son fils George va lui causer des ennuis 18.” »

Ira, quant à lui, passe des heures à la bibliothèque publique de la 2^e Avenue et de la 9^e Rue à lire des revues, *The Bookman*, *The Century*, *The Illustrated London News* et *Punch*. « Ira était le garçon le plus timide et le moins assuré qu'il nous ait jamais été donné de rencontrer, raconte Yip Harburg, un ami commun des deux frères. Au milieu des vauriens tapageurs du quartier du Lower East Side, son calme et sa personnalité effacée faisaient de lui quelqu'un de sympathique et quelque peu incongru. Il parlait à voix basse, caché derrière une paire de lunettes à monture métallique... On ne l'entendait jamais rire. Chaque fois que la plaisanterie d'un professeur nous faisait tous nous esclaffer, le maximum que l'on pouvait attendre d'Ira était un hochement répété de la tête et un gloussement étouffé, qu'il émettait en rougissant comme une pivoine. Il parlait tout bas... Son sourire avait quelque chose de réticent. Mais la bonne humeur émanait de lui 19... »

En 1904, George a six ans, il se balade dans la 125^e Rue, à Harlem. Les Gershwin ont élu domicile dans ce quartier populaire qui n'est pas

encore un ghetto noir. Devant une galerie marchande, il tombe sur un piano mécanique qui joue la *Mélodie en fa* d'Anton Rubinstein, c'est une révélation. Gershwin s'en souviendra des années plus tard, et il dira son amour du jazz, du blues et du gospel avec *Porgy and Bess* : « Les curieux bonds de la musique m'ont cloué sur place. Je suis resté figé. À partir de ce jour, je ne pus entendre cette mélodie sans revoir cette scène, moi, sur le trottoir, debout, nu-pieds, en salopette, écoutant avec avidité 20. » Ce choc musical initial, déterminant, provient du piano. Le piano sera l'objet de son désir, son instrument, son outil pour composer toute son œuvre.

L'apprentissage du piano transforme le jeune Gershwin en profondeur. Le piano est pour lui la porte d'entrée d'un nouveau monde, *du* monde précisément. Le piano, c'est l'initiateur, la matrice. Il le reconnaîtra plus tard : « L'étude du piano transforma le mauvais garçon que j'étais en quelqu'un de bien. Il fallut que j'apprenne le piano pour que je m'harmonise avec le monde... Je n'étais plus le même 21. »

George Gershwin ne possède aucun héritage musical. Morris aime l'opéra. Parfois, il chante. C'est tout. Pour ceux qui voudraient que la musique soit un don transmissible par le sang, Gershwin est un véritable accident génétique. Les Bach et Scarlatti font figure de modèles. La majeure partie des musiciens est une exception à cette règle...

George a dix ans lorsqu'il éprouve un autre choc musical puissant. Dans la rue, il joue au ballon lorsqu'il entend un violon jouer un air : l'*Humoresque*, d'Anton Dvořák. Son interprète est un élève de son école, Maxie Rosenzweig. Jeune violoniste de huit ans, il joue avec virtuosité les œuvres du grand répertoire. Il fera carrière sous le nom de Max Rosen. Quel rôle Maxie Rosenzweig a-t-il joué pour Gershwin? Celui d'initiateur ? D'aiguillon ?

C'est, confirmera Gershwin, cet épisode qui déclencha son désir de musique. Le souvenir en sera pérenne, tout comme son goût pour le violon, même s'il devait finalement très peu écrire pour les instruments à cordes *2. Gershwin se souviendra :

Ce fut une si étincelante révélation de beauté que je décidai de connaître ce garçon. J'attendis dehors, à la porte, de trois heures à quatre heures et demie, dans l'espoir de pouvoir le féliciter. Il tombait des hallebardes et j'étais trempé jusqu'aux os. Pas de chance : il ne parut pas. Probablement était-il sorti par une autre issue. Je découvris où il habitait et, tout dégouttant de pluie, je me présentai chez lui sans cérémonie, comme un de ses admirateurs. Entre-temps, il était déjà reparti. Sa famille fut si amusée de ma démarche qu'elle organisa une rencontre. Dès le premier moment, nous devînmes les meilleurs amis. Nous déambulions bras dessus, bras dessous, comme de vrais copains, nous nous prodiguions une mutuelle affection à la manière de Jean-Christophe de Romain Rolland. Nous échangeons des lettres alors que nous n'étions séparés que par le temps d'un week-end et l'espace de plusieurs blocs d'immeubles. Oui, ce fut Max qui m'ouvrit le monde de la musique et il s'en fallut de peu qu'il ne me le fermât également 22...

Le souvenir de George est fort, précis : « Quand nous avons fini de jouer au hockey, nous avons d'interminables conversations sur la musique, mais il était sans indulgence pour mes ambitions naissantes et il arriva un jour crucial où il me signifia sans ambages que je ferais bien d'abandonner toute pensée de carrière musicale en me disant : "Tu n'as rien en toi pour cela, George, je peux t'en assurer 23." » Ce fut très probablement une grande blessure pour Gershwin. Pour autant, il persiste. Il faut de la force, voire de la ferveur, et avoir la musique chevillée au corps pour poursuivre l'aventure et la transformer en destin.

Plus qu'une curiosité, c'est un vrai désir de musique que Maxie Rosenzweig a fait naître chez George. Celui-ci s'essaie bientôt au piano, chez un autre ami qui vit dans la 7^e Rue. Il fait naturellement corps avec son instrument. Ceux qui assisteront aux concerts de Gershwin comme ceux, émerveillés, qui participeront à ces soirées new-yorkaises au cours desquelles il se mettra au piano et improvisera librement à partir de ses compositions, tous diront l'impression de facilité, de grand naturel qui émane de son attitude face aux quatre-vingt-huit touches du clavier.

Comment convaincre ses parents de faire l'acquisition d'un piano ? Cela ne sera pas difficile. Sa tante, Kate Wolpin, la sœur de sa mère, vient de faire installer un piano chez elle. Rose se consume de jalousie. Il s'agit de montrer sa réussite sociale, elle en veut un aussi ! Le piano n'est pas destiné à George, mais à leur fils aîné, Ira, qui prend de temps en temps des leçons chez cette même tante. Pourtant, une fois installé dans l'appartement qu'ils occupent sur la 2^e Avenue, à l'angle de la 7^e Rue, juste au-dessus de Saul Birns, un magasin de phonographes, c'est George qui monopolise le piano. Ira se souvient :

Il avait douze ans à l'époque, dès que le piano droit fut passé par la fenêtre et placé dans l'appartement, George s'assit et joua un air populaire à la mode. Je me rappelle avoir été particulièrement impressionné par sa main gauche. Je n'imaginais pas qu'il pût jouer ainsi et je découvrais que, malgré ses parties de patins à roulettes, ses jeux d'enfant et les bagarres de rue d'où il ressortait parfois le nez ensanglanté, il avait trouvé le temps d'étudier le piano chez un ami de la 7^e Rue. Bien que le piano ait été acheté pour moi, on décida que George pourrait, lui aussi, faire ses preuves 24.

Même témoignage de leur sœur, Frances :

George s'est assis au piano pour jouer. Nous étions tous abasourdis. Nous ignorions qu'il en avait déjà joué. Le piano était pour Ira. Quand il entendit George, il abandonna. Mon frère Arthur devait jouer du violon, mais il ne voulait pas rester debout pour jouer au lieu d'être assis comme George 25.

Gershwin montre de grandes facilités au piano. Miss Green, qui habite dans le quartier, lui donne des cours. Elle applique la méthode Beyer et prend cinquante cents par cours. George est assidu, passionné, il monopolise le piano familial. Il joue et joue encore. Il

improvise. Il change trois fois de professeur avant de trouver le bon, M. Goldfarb. Hongrois d'origine, c'est une figure du quartier. Moustachu aux allures de lord, il a composé un morceau qu'il promène partout avec lui, la *Theodore Roosevelt March*. « Il jouait du piano avec une délectation immense et une débauche de gestes [26](#) », se souviendra Gershwin. Un dollar et demi le cours, c'est cher, mais Gershwin progresse. Au bout de six mois, il est capable de jouer la transcription pour piano de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini.

George assiste à des concerts, notamment ceux du Beethoven Orchestra, un orchestre scolaire dirigé par Henry Lefkowitz. Et, dans les années 1913-1915, il fréquente le Yiddish National Theater, où se donnent avec succès les opérettes de celui qui est parfois présenté comme le « Shakespeare yiddish », Abraham Goldfaden.

Il fait la connaissance du pianiste du Beethoven Orchestra, Jack Miller. En l'entendant jouer, ce dernier est tellement impressionné par l'engagement, la fougue et la maîtrise pianistique de Gershwin qu'il lui présente son professeur, Charles Hambitzer. George lui joue l'ouverture de *Guillaume Tell* apprise aux côtés de M. Goldfarb, une version ampoulée aux vibratos exagérés et aux tempos excessivement marqués. « Écoutez, débarrassez-vous de ce Goldfarb, lui dit Charles Hambitzer. Tirez-lui dessus mais ne visez surtout pas la pomme [27](#). » En fait, Charles Hambitzer est complètement sous le charme de ce jeune pianiste doué passionné, à tel point qu'il lui propose de lui donner des leçons gratuites.

Nous sommes en 1912. George Gershwin a quatorze ans. C'est une date marquante, un tournant dans sa vie. Hambitzer lui fait prendre conscience du véritable potentiel harmonique de cet orchestre en miniature qu'est le piano. Gershwin expliquera :

J'ignorais totalement ce que pouvait être l'harmonie. [...] Lorsque les critiques décelèrent chez moi cette faiblesse, ils ne m'apprirent pas grand-chose. Moi, je savais déjà où je voulais aller, et personne n'aurait pu me barrer le chemin. [...] J'ai toujours eu une sensibilité instinctive pour la combinaison des sons, et bien des accords qui sonnent « moderne » dans mes compositions orchestrales ont été notés sans que je porte une attention particulière à leur structure théorique [28](#).

Hambitzer s'est installé à New York quatre ans auparavant. Il est originaire de la plus grande ville du Wisconsin, Milwaukee, où son père tenait un magasin de musique. Enfant, il joue à la fois du piano, du violon et du violoncelle, avant de se consacrer exclusivement au piano. Il a suivi les cours d'un professeur prestigieux, Julius Albert Jahn. Un temps enseignant au conservatoire du Wisconsin, c'est à présent un professeur de piano très demandé. Ils ne sont pas moins de soixante-dix élèves à suivre ses cours. Il fait aussi partie d'un orchestre de trente-deux musiciens qui, dirigé par Joseph Kecht, se produit de deux à quatre heures par jour et sept jours sur sept dans le célèbre

palace de Park Avenue, de style Art déco, le Waldorf Astoria.

Charles Hambitzer ouvre à Gershwin les portes de nouveaux mondes sonores, ceux de Bach, Chopin, Liszt, Debussy, Ravel — « Une géométrie brumeuse qui a sa logique inimitable et aux délices parfaites » —, et même celui de Schönberg dont il a été l'un des premiers, à New York, à jouer les œuvres en public [29](#). Hambitzer est aussi compositeur (il est notamment l'auteur d'une opérette, *The Love Wager*) mais, peu ambitieux, il ne cherche pas à être publié. Comme sa jeune femme, dont il était amoureux fou, il succombera à la tuberculose en 1918, à l'âge de quarante-quatre ans.

George est travailleur, déterminé, ambitieux. Gammes, exercices, Charles Hambitzer lui apprend la rigueur du piano. Bientôt, c'est d'une grande maîtrise technique du clavier dont fait preuve le futur compositeur du *Concerto en fa*. « J'étais dingue de cet homme [30](#) », dira Gershwin. Sur ses conseils, il se rend aux concerts, ouvre grand ses oreilles. Dans un cahier, George colle les images et les photos de compositeurs et d'interprètes célèbres glanées ici et là dans des revues, en particulier le magazine musical *Étude*. Ce même cahier accueille les programmes des concerts auxquels il assiste. Ceux du New York Philharmonic, du New York Symphony Society, du Beethoven Orchestra, du Russian Symphony Orchestra et du New York Civic Orchestra dirigé par le chef français Pierre Monteux. En janvier 1937, alors que Gershwin donnait un concert de sa musique avec le San Francisco Symphony Orchestra, sous la direction du même Pierre Monteux, celui-ci lui confia que son sens du rythme devait beaucoup au poste de deuxième violon qu'il avait jadis occupé aux Folies-Bergère, à Paris.

George travaille son piano avec assiduité et développe une oreille extraordinaire. « J'avais l'habitude d'écouter avec intensité, dit-il. Lorsque j'allais au concert, j'écoutais non seulement avec mes oreilles, mais aussi avec mes nerfs, mon esprit, mon cœur. J'écoutais avec tant de ferveur que je me saturais de musique. Une fois rentré chez moi, je réécoutais le tout de mémoire. Je m'asseyais au piano et répétais les "motifs". J'apprenais à connaître ce que j'ai essayé plus tard d'interpréter, l'âme du peuple américain [31](#). » Le parolier Yip Harburg, auteur des chansons « April in Paris », « It's Only A Paper Moon », ainsi que de celles du *Magicien d'Oz*, dont « Over The Rainbow », après avoir écouté George Gershwin jouer du piano, note : « Mon Dieu, quel dynamisme ! C'était comme une explosion. C'était si inéluctable qu'il n'y avait pas à le retenir. Il était assis, là, en train de tout découvrir, de tout élaborer par lui-même. Son oreille était parfaite [32](#). »

La rencontre avec Hambitzer, on l'a dit, est déterminante. Indépendamment de la maîtrise technique du piano — un instrument qu'il a fait sien et qui est devenu un compagnon de vie quotidien —, le

jeune Gershwin apprend à ses côtés les pouvoirs de la musique. Et s'il découvre quelques-unes des grandes partitions classiques, il prend aussi conscience de la forme, de l'architecture musicale propre à chacune d'elles. Son professeur l'initie à l'harmonie et à l'orchestration. George ne cache pas à Hambitzer son goût pour la musique populaire, pour les chansons de Broadway. Et les sonorités nouvelles du jazz suscitent chez lui une grande curiosité. La musique noire-américaine fait partie de l'environnement musical immédiat du jeune pianiste. Hambitzer est impressionné par l'enthousiasme et l'engagement de son jeune élève. « Ce garçon est sans aucun doute un génie ! s'exclame-t-il. Il aime toutes ces choses modernes comme le jazz et que sais-je encore. Pour l'instant, je l'empêche d'aller dans cette direction. Je veux d'abord qu'il acquière de bonnes bases de musique classique 33. »

Le jazz, c'est le son de l'Amérique en marche. C'est une jeune musique née à l'aube du ^{xx}e siècle. Quand précisément ? En fait, nul ne le sait. Où ? Probablement à La Nouvelle-Orléans, mais rien n'est sûr. Simultanément, probablement, dans plusieurs villes. Mieux vaut être prudent et se rabattre sur la version officielle, celle de l'état civil. Le jazz a été baptisé en 1917. « Jass et non pas jazz, un mot en rapport, semble-t-il, avec l'acte sexuel. L'étymologie du mot donne lieu à de multiples théories », écrit Jean-Paul Levet. Voilà pour l'amont. En aval, il désigne la « sexualité, coït, coïter, organes sexuels 34 ».

Le mot « jazz » est apparu pour la première fois non pas à La Nouvelle-Orléans comme on aurait pu imaginer, mais dans le *Los Angeles Times* du 12 avril 1912. Il semblerait que le mot ait été inventé par un Blanc, joueur de base-ball ; un lanceur précisément, du nom de Ben Henderson de l'équipe des Los Angeles Angels, qui voulait ainsi décrire la nouvelle courbe d'un lancer de balle qu'il venait d'inventer : une *jazz curve* énergique, une *jazz ball* qui oscille de manière imprévisible et qu'il est impossible pour l'adversaire de frapper avec la batte car elle est *too lively*, « trop vive ».

L'enregistrement du premier disque de jazz, pour le label Victor, a lieu le 26 février 1917 à New York. C'est un 78 tours, comportant deux titres (« Livery Stable Blues » et « Dixie Jass Band One Step ») d'un orchestre de musiciens de jazz blancs assez médiocre, l'Original Dixieland Jass Band (Nick La Rocca au cornet, Larry Shields à la clarinette, Eddie Edwards au trombone, Henry Ragas au piano et Tony Sbarbaro à la batterie).

George admire la chanteuse Bessie Smith, que l'on a surnommée l'impératrice du blues, et le pianiste Art Tatum. Il passe des nuits entières dans les clubs à écouter les musiciens de jazz, notamment au Reisenweber's, où se produit l'Original Dixieland Jazz Band. Le jazz est le phénomène musical américain. Voici ce qu'en dit le chef d'orchestre Leopold Stokowski, beau-père de la sœur de George, Frankie, qui fut à

la tête de l'Orchestre de Philadelphie de 1912 à 1938, qui a assuré la première américaine de la *8e Symphonie* de Gustav Mahler en 1916 et, en 1926, celle d'*Amériques* d'Edgard Varèse :

Le jazz est là pour de bon. C'est l'expression de notre époque, de cette période haletante, énergique, suractivée dans laquelle nous vivons. Il ne sert à rien de lutter contre. La contribution de notre pays à la musique du passé aura le même effet revitalisant que l'injection d'un sang nouveau, vulgarisé et élargi, dans une aristocratie en voie de disparition. La population noire d'ici joue un rôle important dans ce changement. Les musiciens de jazz font faire à leurs instruments des choses toutes nouvelles, et que l'on apprend aux musiciens accomplis à éviter. Ce sont des débroussailliers de chemins qui nous mènent en de nouveaux royaumes 35...

Au début des années 1920, alors que le jazz, si fort et agissant qu'il soit, est une musique d'une extrême jeunesse, Gershwin fait partie des rares musiciens blancs de sa génération à le reconnaître comme un art majeur. Il parle d'ailleurs du jazz comme d'« un art américain » :

J'ai affirmé il y a plusieurs années qu'il existe très peu de différences entre les musiques de chaque pays. Il y a juste une petite touche individuelle. Un pays peut préférer un rythme ou un intervalle comme la septième. On insiste sur celui-ci et la nation finit par s'identifier à lui. En Amérique, le rythme préféré est le jazz. Le jazz c'est de la musique ; il utilise les mêmes notes que Bach. Quand on joue du jazz ailleurs que chez nous, on parle de jazz américain. Dans un autre pays, le jazz sonne faux. Il est le résultat d'une énergie qui a été emmagasinée en Amérique. C'est une musique très dynamique, bruyante, tumultueuse et même vulgaire. Une chose est certaine, le jazz a offert une valeur de référence à l'Amérique car il a su exprimer ce que nous ressentions. Cet art américain remarquable perdurera, peut-être pas en tant que jazz, mais il laissera des traces dans la musique du futur sous une forme ou sous une autre. Les seules musiques qui survivront sont celles qui s'intègrent dans le mouvement universel et dans la musique populaire. Toutes les autres meurent. Mais, incontestablement, les chansons populaires sont ou ont été écrites avec des éléments durables de jazz 36.

Les influences du jazz sur son œuvre seront bien perceptibles, surtout d'un point de vue rythmique :

Je considère le jazz comme de la musique populaire, une musique puissante qui est probablement dans le sang du peuple américain plus que n'importe quel autre style de musique populaire. Je crois qu'il peut constituer la base d'œuvres symphoniques sérieuses de valeur durable 37.

Les compositions les plus écrites de Gershwin témoignent d'un désir de conjuguer musique classique et jazz, Amérique et France, Amérique blanche et Amérique noire. Le jazz, la chanson populaire, la musique classique, notamment celle de Ravel : son monde sonore puise à ces trois sources. Il assume pleinement toutes ces musiques, tous ces patrimoines ; il procède par accumulation.

George Gershwin est aussi un enfant du ragtime, une des musiques, sinon la musique qui annonce le jazz. En 1916, soit quatorze ans après que Charles Ives eut entrepris de composer ses *Four Ragtime Dances*, il écrit avec Will Donaldson une pièce instrumentale pour piano dans le style rag : « Rialto Ripples ». Ragtime ou rag-time, de rag « chiffon » et

time « temps » : temps en loques, temps mis en pièces ; le jazz s'emploie à renverser la hiérarchie des temps forts et faibles de la mesure du vieux quadrille, à syncoper le chant d'Église, à brouiller — par un effet de sourdine ou de vibrato — la pure émission du son classique pour atteindre à cette sorte de poésie qui ensorcelle, envoûtante et dynamique.

George écoute très attentivement les meilleurs créateurs du ragtime, les Copland, notamment. Il admire cette « façon de taper de sa main gauche un ensemble de notes brouillées pour la conduire ensuite vers un accord parfait, car il en résult[e] une pulsation intéressante de la basse, un effet de *sforzando* un peu au petit bonheur 38 ».

Joyeux, voire exubérant, le ragtime est une musique pour faire danser, jouée d'abord dans des foires, dans les grandes villes du Middle West, comme Sedalia, dans le Missouri, où a vécu le plus grand compositeur de cette musique, Scott Joplin. Gershwin le connaît, ainsi que James P. Johnson, Eubie Blake, comme aussi, bien entendu, Thomas « Fats » Waller et Art Tatum. Il étudia d'ailleurs quelque temps avec le pianiste de ragtime Charles Luckeyth« Luckey » Roberts. Dès 1899, Scott Joplin connaît le succès avec son ragtime très dansant, *Maple Leaf Rag*, composé trois ans plus tôt, puis avec d'autres compositions. Malgré ses succès populaires, son opéra *Treemonisha* ne trouva pas preneur. Cet échec le ruine et le brise en 1915. Le pianiste de ragtime Eubie Blake aura plus de chance. Il parviendra à monter avec Noble Sissle, en 1921, une des premières comédies musicales afro-américaines, *Shuffle Along*.

Né dans le Missouri, le ragtime gagne bientôt Saint Louis, Kansas City et La Nouvelle-Orléans, avant de remonter vers Chicago et New York, de franchir l'Atlantique et de conquérir l'Europe. La grande innovation de cette musique est rythmique : break, temps faible décalé, cassure dans la phrase. La main droite expose le thème, la mélodie, en la syncopant et en la brodant, tandis que la main gauche, mobile, place un accord de base sur les temps forts.

En 1918, George et Ira Gershwin composeront la chanson « The Real American Folk Song (Is a Rag) » : une des premières *songs* signées Gershwin à être entendue à Broadway. Elle sera intégrée à la comédie musicale *Ladies First* et chantée par Nora Bayes. Pour en signer les paroles, Ira Gershwin prendra le pseudonyme d'Arthur Francis, fabriqué à partir du prénom de son jeune frère Arthur et de sa sœur Frances : « Je ne voulais pas, dit-il, que l'on m'accuse de profiter du succès de George, aussi ai-je choisi de changer de nom 39. » La chanson délivre le message suivant : le vrai folklore américain, c'est le *rag*, une sorte de drogue mentale, une rythmique pour le blues chronique, une fontaine de Jouvence.

Le ragtime est cependant diversement apprécié. Karl Muck, chef de

l'Orchestre symphonique de Boston, est hostile à cette musique et le fait savoir en mai 1906 : « Je ne crois pas que la musique populaire puisse être bonne. La musique que vous appelez ragtime empoisonne le développement musical et le goût des jeunes. Le ragtime est une musique diabolique, une dangereuse épidémie qui doit être éradiquée. » Le critique musical du *New York Age* renchérit, le 5 mars 1908 : « Depuis le succès de la musique syncopée, le ragtime, quelques Noirs ont atteint une certaine renommée de compositeurs dans ce style de musique. N'en tirons aucune conclusion. La mention d'un Noir comme compositeur de musique disparaîtra, une fois passé la mode du ragtime 40. » Mais de nombreux musiciens ont reçu cette musique en héritage. Ils ont pour noms, entre autres, Duke Ellington et George Gershwin. L'auteur de *The Unanswered Question* et de la *Concord Sonata* dédiée aux poètes transcendentalistes, le compositeur Charles Ives, considéré comme l'un des « American Originals », l'un des pères de la musique américaine, reconnaîtra l'importance du ragtime, en 1920 : « Malgré un intérêt utopique pour la musique de l'avenir, la triste et ironique vérité est que les musiciens passèrent à côté d'elle, alors même qu'elle s'épanouissait autour d'eux 41. »

Eubie Blake confirme :

Je ne prononce jamais le mot jazz devant une dame, c'est un mot très sale. Ma musique, c'est du ragtime. Un jour que ma mère travaillait — elle lavait le linge et faisait le ménage chez des Blancs —, j'étais à la maison et je jouais. Elle était très religieuse. Elle est rentrée à l'improviste et a hurlé : « Pas de ragtime chez moi ! » C'était alors une musique de lieux mal famés, de bordels, d'arrière-salles de bar 42.

Longtemps relégué aux oubliettes de l'histoire musicale, le ragtime est à présent reconnu comme une étape importante dans l'histoire du jazz et dans la vaste arborescence que constituent les musiques noires-américaines. Les grandes figures du ragtime sont surtout des pianistes noirs : outre Scott Joplin, on peut citer Tom Turpin, Louis Chauvin, « Luckey » Roberts, John Starks, Jelly Roll Morton, Percy Wennick, Joseph Lamb, William Krell et Zez Confrey.

C'est aussi en écoutant le ragtime de Scott Joplin et d'Eubie Blake que Gershwin peaufine son art pianistique. Beauté du toucher, puissance rythmique, fluidité des phrases, le piano de Gershwin, d'une grande souplesse, spontanéité et inventivité, est brillant. Gershwin est aussi un formidable improvisateur. « George réussissait à ce que le piano fasse tout ce qu'il voulait, explique Mabel Schirmer, grande amie de Gershwin. Lorsqu'il s'y installait, il ne jouait pas seulement ce qu'il avait écrit — il improvisait sans cesse. Il pouvait faire rire le piano, il pouvait le faire pleurer, il pouvait tout ! Lorsqu'il le faisait rire, on riait, c'était irrésistible. Jamais je n'ai entendu un jeu pareil, une approche semblable. Aucun autre compositeur de *songs* ne jouait comme George, il semblait amoureux des touches tant il les soumettait

à sa volonté. Il aimait expérimenter. Il était totalement original 43. »

En 1913, Gershwin fait sa première apparition publique en tant que pianiste soliste au cours d'une réunion dans l'École de commerce où il poursuit ses études, à l'instigation de sa mère qui souhaite le voir entreprendre une carrière de comptable. Au cours de l'été, il est engagé pour 5 dollars par semaine comme pianiste à Catskill Mountains, une station touristique de l'État de New York.

George joue et joue encore. Et il improvise. Bientôt, tout naturellement, il compose. Il écrit ses deux premières chansons en collaboration avec Leonard Praskins en 1913 : *Since I Found* et *Ragging The Traumerei*, qui ne seront jamais publiées. L'année suivante, le 21 mars 1914 — George a quinze ans —, il interprète lui-même une de ses compositions au cours de la fête annuelle du Finley Club auquel appartient son frère Ira, à la Christadora House, dans le bas East Side. Inscrit dans le programme de la soirée, son titre est simple et dit son attachement à son instrument : *Piano solo*.

Le piano et la musique accaparent George qui ne porte aucun intérêt à ses études. Sa mère revient à la charge : il ne veut pas devenir comptable, qu'à cela ne tienne, il sera fourreur !

On n'a jamais encouragé ses dons. Les parents Gershwin craignent que George devienne un *klezmorim*, c'est-à-dire un saltimbanque, comme les musiciens klezmer de l'ancien temps du Yiddishland : « Ma mère n'était pas attentive, expliquera George. Bien que très affectueuse, elle ne surveillait pas nos allées et venues. Elle voulait que nous recevions une bonne éducation afin que nous puissions devenir au moins enseignants, si rien d'autre ne nous souriait dans la vie. Elle s'opposa à ce que je fusse musicien. [...] Cependant, elle n'opposa guère de résistance quand je décidai de quitter l'école pour aller jouer du piano chez Remick's 44. »

C'est donc dans la maison d'édition de Jerome H. Remick, Music Publishers, que Gershwin a trouvé un travail de *song plugger* (« démonstrateur de chansons »). C'est un ami de la famille, Ben Bloom, *song plugger* lui-même, qui l'a présenté à Mose Gumble, le directeur de Remick's. Gershwin, qui n'a que quinze ans, fait donc déjà partie du monde de la chanson. À partir de mai 1914, il travaille pour 15 dollars la semaine — un bon salaire —, à Tin Pan Alley, le quartier réservé de la chanson à New York. À la fin du XIX^e siècle, les marchands de musique se sont installés dans la 28^e Rue, entre la 5^e Avenue et Broadway, non loin des nouveaux théâtres et des restaurants. Le quartier aurait été baptisé ainsi, Tin Pan Alley, littéralement « rue des casseroles en fer-blanc », par le journaliste Monroe Rosenfeld, en 1903. Alors qu'il réalisait un reportage sur les éditeurs de musique, il entra dans les bureaux d'Harry von Tilzer où les démonstrations étaient faites sur un vieux piano qui sonnait comme

des casseroles en fer-blanc. Au piano, les démonstrateurs de chansons font la promotion des titres qui, pour certains, deviendront des tubes. À une époque où la radio, la télévision et les juke-box n'ont pas encore vu le jour, Tin Pan Alley incarne la musique populaire américaine.

Situé non loin des locaux du journal de spectacle *The Clipper*, Remick's est une affaire prospère qui a accumulé les succès : « In The Shade of The Old Apple Tree » en 1905, « Chinatown, My Chinatown » en 1906, « Shine On », « Hawest Moon » en 1908, ou encore « Put on Four Old Gray Bonnet » et « Rebecca of Sunnybroock Farm » en 1914.

George est le plus jeune de tous les pianistes employés à Tin Pan Alley :

Chaque matin, à 9 heures, je me mettais au piano et je jouais des chansons populaires pour toute personne qui se présentait. Des Noirs avaient l'habitude de venir et me demandaient de leur jouer « God Send You Back To Me ». Les chanteuses, qui chantaient dans mon dos, me soufflaient dans le cou. Certains clients me traitaient parfois comme un moins-que-rien [45](#).

C'est un travail fatigant, de huit à dix heures par jour, mais l'expérience est formatrice : George acquiert, malgré son jeune âge, une étonnante virtuosité pianistique. Le voilà désormais rompu à toutes les prouesses possibles d'accompagnement, de transposition, d'arrangement. Ce travail est non seulement un apprentissage mais aussi un terrain de jeu et d'expérimentation. La boutique Remick se transforme en salle de concert. « Les gens venaient écouter les versions originales, raconte Frances. “Allez voir Gershwin, c'est le seul qui les joue comme elles sont écrites.” Il jouait si bien, improvisait. Il avait ce sens de l'harmonie. Cela m'a toujours fascinée, car, quand il jouait, la mélodie n'était jamais la même. Il changeait de rythme et d'harmonie [46](#). » Toutes ces musiques qu'il joue, à longueur de jour et de nuit, il les mémorise, les étudie, les dissèque. Il apprend l'efficacité rythmique, mélodique et harmonique des chansons. La chanteuse et actrice Vivienne Segal se souvient :

Un jour, on m'a parlé de Remick's et je suis allée voir là-bas pendant la pause du déjeuner. Quand je suis arrivée, George était au piano. J'ai toujours adoré le piano et j'ai tout de suite adoré aussi George. Personne n'a jamais joué comme lui. Les accords qu'il faisait entendre étaient vraiment différents. C'était quelqu'un de gentil et d'attentionné, je savais qu'il avait du talent, et je sentais son envie d'avancer [47](#)...

Chez Remick's, George fait la connaissance en 1914 de Frederick Austerlitz — il sera connu plus tard sous le nom de Fred Astaire —, lui aussi âgé de seize ans, et de sa sœur Adele. Ils sont alors danseurs et chanteurs dans des tournées de vaudeville. Fred Astaire évoque cette rencontre dans son autobiographie, *Steps in Time* :

Nous y allions avec ma sœur dans l'idée de trouver de nouvelles musiques pour nos numéros. On me donnait un pianiste qui me jouait les thèmes et me faisait un peu de baratin. Gershwin était l'un d'entre eux. George faisait des démonstrations au piano chez Jerome

H. Remick. C'était très amusant de travailler avec lui, car c'était un gosse charmant... Nous devînmes très amis. Ma manière de jouer du piano l'amusait, et il me demandait souvent de jouer pour lui. J'avais une technique de frappe puissante de la main gauche et ce battement lui plaisait. Il m'arrêtait souvent et me disait : « Attends, Freddy, rejoue-moi ça. » Je disais à George que ma sœur et moi étions impatients de jouer dans une comédie musicale. Il voulait nous en écrire une. Il disait : « Est-ce que ça ne serait pas extraordinaire si je pouvais écrire un show musical auquel vous participeriez 48 ? »

George découvre les arcanes du music-hall. Avec Mose Gumble, il fait aussi le tour des théâtres et music-halls pour vérifier quelles mélodies de la maison Remick ont été reprises. Et, le soir, il lui arrive d'accompagner des chanteurs dans les cafés, les restaurants, pour vendre des productions Remick. « Je n'avais jamais entendu quelqu'un jouer de la musique populaire comme George 49 », dira le futur auteur de « Tea For Two », Irving Caesar.

George est en passe de devenir le meilleur pianiste de chez Remick's. Entre deux démonstrations, il étudie *Le Clavier bien tempéré* de Bach. Et lorsqu'un autre *plugger* lui demande s'il travaille son piano pour devenir un grand virtuose, il répond : « Non, j'étudie pour devenir un grand compositeur de *songs* 50. » Gershwin poursuivra ses études avec Charles Hambitzer jusqu'à la mort de ce dernier, en 1918. Il étudiera ensuite avec Edward Kilenyi auprès de qui il a été chaleureusement recommandé par Hambitzer : « George n'est pas simplement doué, il est aussi très sérieux et a un vrai désir d'apprendre. Sa modestie, son respect, sa gratitude quand je lui donne des leçons me touchent. Il veut maintenant étudier sérieusement l'harmonie, et j'ai pensé à vous 51. »

Edward Kilenyi est un musicien hongrois, ancien élève de Pietro Mascagni, l'auteur de *Cavalleria rusticana*. Il enseigne l'harmonie à Gershwin, lui faisant étudier à fond la *8e Symphonie* de Beethoven. « Il avait une facilité extraordinaire, un génie pour digérer chaque chose et utiliser ce qu'il apprenait pour sa propre musique 52 », dit de lui Kilenyi, qui lui donne deux leçons par semaine.

On demande bientôt à George d'enregistrer des rouleaux — les ancêtres des bandes magnétiques. 5 dollars pour un rouleau, 25 pour six, la rémunération est dérisoire, mais l'expérience est intéressante. De 1915 à 1926, le samedi, il enregistrera plus de cent rouleaux sous différents pseudonymes — Fred Murtha, Bert Wynn ou James Baker.

George compose de plus en plus. Au clavier, les mélodies naissent naturellement sous ses doigts. Un certain nombre de chansons qu'il intégrera plus tard dans ses comédies musicales datent de cette époque : « Nobody But You » qui sera reprise dans *La La Lucille* en 1919, « Drifting Along With The Tide » qui sera intégrée au *George White's Scandals* en 1921, « Some Rain Must Fall » et « Dancing Shoes » qui figureront dans *A Dangerous Maid* en 1921.

Les modèles de George ont pour nom Jerome Kern et Irving Berlin.

De ce dernier, George connaîtra par cœur l'« Alexander's Ragtime Band ». Berlin est une des célébrités de Tin Pan Alley, et vient de composer sa première comédie musicale, *Watch Your Step*. « Il est notre plus grand compositeur de chansons, le Franz Schubert américain 53 », dira Gershwin. C'est au mariage de sa tante Kate, au Grand Central Hotel, en 1914, que George découvre les mélodies de Jerome Kern, « You're Here And I'm Here » et « They Didn't Believe Me ». « Kern fut le premier compositeur à m'avoir fait prendre conscience que la musique populaire était dans l'ensemble de qualité médiocre, et que la musique de la comédie musicale était faite de meilleurs matériaux. J'ai suivi les travaux de Kern, j'ai étudié chaque chanson qu'il a composée. Je l'ai imité. Nombre de choses que j'ai écrites à cette époque ressemblaient à ce que Kern lui-même avait fait 54. » Jerome David Kern est l'un des compositeurs les plus en vue de Broadway (« Very Good Eddie » en 1915, « Have a Heart, Oh, Boy ! » et « The Riviera Girl » en 1917, « Oh, Lady, Lady » en 1918). Compositeur prolifique, il fait partie de ceux qui ont modernisé les schémas traditionnels de l'opérette viennoise et créé la forme moderne de la comédie musicale américaine. Au lendemain de sa mort, en novembre 1945, le *New York Times* saluera la disparition du « baromètre de l'âme musicale du peuple américain 55 ».

George va voir Jerome Kern, alors éditeur chez Watson, Berlin and Snyder, et lui montre ses compositions. Kern est immédiatement séduit. De son côté, Berlin l'encourage et lui dit qu'il aime son travail, mais ni lui ni Mose Gumble ne l'éditent. « Nous te payons pour jouer du piano, pas pour écrire des chansons, lui dit ce dernier. Nous avons plein de compositeurs sous contrat 56. »

Gershwin est travailleur et déterminé. Il veut être compositeur de *songs*, et parvient à en placer ici et là. « Un jour, se souvient Vivienne Segal, qui, de son côté, a écrit ses premières paroles de chansons dès l'âge de cinq ans, George et moi nous sommes réunis, et nous avons écrit la chanson "You-oo Just You". Il avait déjà quitté Remick's, mais nous décidâmes tout de même d'aller là-bas faire écouter la chanson à Fred Belcher. Je chantais et George jouait. Nous espérions nous faire chacun 25 dollars. À la fin, Belcher nous a demandé : "Bon, les gars, qu'est-ce que vous pensez de 250 dollars ?" Nous restâmes sans voix. Nous pensions tous les deux qu'il nous demandait de lui donner cet argent pour voir la chanson publiée. Belcher prit notre silence pour un refus et déclara : "D'accord, je vous en donne 500." Nous étions si excités que nous avons couru annoncer la bonne nouvelle à ses parents. C'était il y a bien des années, mais je n'oublierai jamais ce qu'a répondu sa mère, Rose : "Morris, dit-elle à son mari, trouve-leur un avocat. Ces deux gamins vont se faire manger tout crus 57 !" »

Les efforts de Gershwin sont récompensés. En 1916, son nom

apparaît pour la première fois sur une copie de partition. Il a presque dix-huit ans lorsque « Rialto Ripples », sous-titré « Rag », est publié en septembre 1916. Ce *rag* s'inscrit directement dans la filiation de Scott Joplin, surtout rythmiquement. « Trio » et « Marcato » sont composés dans le même esprit.

Le 1^{er} mars 1916, Tilzer signe un contrat d'édition avec Gershwin pour sa chanson « When You Want'em, You Can't Get'em, When You Got'em, You Don't Want'em », dont Murray Roth, un jeune parolier rencontré à Tin Pan Alley, a signé les paroles. La chanteuse Sophie Tucker, la très puissante mama de la musique, a entendu le morceau et en a recommandé la publication à l'éditeur Harry von Tilzer. Le thème de la chanson est éternel : même le pire des hommes ne saurait vivre sans amour, et tous les gars recherchent l'amour des filles...

Gershwin et Roth composent une nouvelle chanson, « My Runaway Girl ». Ils l'interprètent devant Mr. Simmons, de la maison Schubert, qui les envoie à Sigmund Romberg, celui-là même qui fera l'une des plus grandes carrières de compositeur d'opérettes ; il sera l'auteur, avec Oscar Hammerstein, du standard « Lover Come Back To Me », extrait de la comédie musicale *The New Moon*. S'il ne prend pas la chanson, ni celles que Gershwin lui joue, il est impressionné. À tel point qu'il lui demande de collaborer à quelques-unes des nouvelles productions du Winter Garden. Romberg intégrera ainsi la chanson « Making of a Girl » dans le *Passing Show*, qui débute au Winter Garden le 22 juin 1916. Elle est noyée au milieu des quatorze autres du spectacle, mais peu importe. L'expérience est positive, et George gagne 7 dollars par chanson vendue.

Gershwin a la musique chevillée au corps, mais c'est la composition qui l'intéresse avant tout. Il se trouve de plus en plus à l'étroit chez Remick's, dans sa cabine de démonstration, à jouer toujours les mêmes airs à longueur de journée. « Le boucan de la chanson populaire commençait à me taper sur les nerfs, dit-il. Ces airs m'irritaient. Ou peut-être mes oreilles étaient-elles en train de se sensibiliser à de meilleures harmonies 58. » Gershwin quitte Remick's le 17 mars 1917. « Quelque chose me poussait dehors, expliqua-t-il. Quand je regarde en arrière, il est évident que je voulais me rapprocher de la composition musicale, écrire des choses semblables à celles de Jerome Kern 59. » Les enregistrements sur piano à rouleaux ne suffisent pas à subvenir à ses besoins. En remplacement d'un certain Groucho Marx, George accepte un engagement de pianiste dans la fosse d'orchestre du Fox's City Theater. Il s'agit d'accompagner les numéros et de jouer pendant les entractes. Travailleur et appliqué, voire perfectionniste, George n'en est pas moins orgueilleux et hypersensible. Un soir, il subit ce qu'il a qualifié de pire humiliation de sa vie :

Tout heureux d'avoir été engagé, je me rendis à la répétition du lundi matin et m'assis

derrière le pianiste pour regarder les numéros habituels. J'assistai également à la première représentation de la journée afin de m'assurer que je connaissais bien l'ensemble du spectacle.

Le soir arriva, et tout se passa bien pendant les trois ou quatre premiers numéros. Je me tirai même particulièrement bien du passage comprenant des chansons publiées chez Remick's... C'était une revue d'opérette typique, avec six danseuses, une vedette féminine et son partenaire, et bien entendu l'inévitable comique... L'un des morceaux, manuscrit, était particulièrement difficile à déchiffrer. J'attaquai le premier refrain, et tout semblait se dérouler normalement, quand soudain je me rendis compte que j'étais en train de jouer un passage alors que les filles en chantaient un autre. Il était évident que j'avais dû rater des répliques... Le comique de service était le pire cabotin qu'il m'ait été donné de voir. Devant mon embarras, il décida de s'amuser un peu à mes dépens. Il hurla vers la fosse d'orchestre : « Qui a dit que tu étais pianiste ? C'est du tam-tam que tu devrais jouer ! » Il accompagna sa boutade d'un rire mauvais. J'aurais pu soulever mon piano et le précipiter sur lui. Je dus cesser de jouer, mais il continua ses méchantes plaisanteries. Le numéro se poursuivit jusqu'au bout sans musique avec les danseuses qui gloussaient, le comique toujours drôle et le public hurlant de rire. Mes débuts avaient tout d'une triste fin...

Cette expérience me traumatisa. Comment aurais-je pu prévoir qu'un jour, à peine une douzaine d'années plus tard, Mr. Fox m'offrirait un contrat de 100 000 dollars, à moi, le pianiste terrorisé qui avait ruiné cet abominable spectacle 60 ?

George trouve très vite un autre emploi de pianiste. Le voilà engagé, à 35 dollars la semaine, pour le travail de répétition d'un spectacle produit par Charles Dillingham et le roi de Broadway, Florenz Ziegfeld, créateur des Ziegfeld Follies, spectacle qui déploie une véritable débauche de jolies filles parées de costumes étincelants sur fond de décors somptueux. P. G. Wodehouse et Guy Bolton signent le livret, Victor Herbert et Jerome Kern la musique de *Miss 1917*, le spectacle auquel George participe. Le voilà enfin intégré au monde de Broadway et au contact de son idole, Kern. Son travail consiste à accompagner les chœurs. Il joue aussi le dimanche soir comme accompagnateur dans les concerts que propose le théâtre. Y sont données les principales scènes de *Miss 1917*. Au cours du concert du 25 novembre, Vivienne Segal, l'une des stars du spectacle, chante deux chansons de George : « There's More To The Kiss Than The X-X-X » et « You-oo Just You ». « You-oo Just You » sera bientôt publié par... Remick. Mieux encore, sous le charme de l'interprétation de Vivienne Segal et reconnaissant la qualité des chansons de Gershwin, Harry Askins, l'imprésario du spectacle, va présenter George à Max Dreyfus, le directeur de T. B. Harms, le plus important éditeur de musique de Tin Pan Alley. Il aura dans son écurie quelques-unes des plus belles plumes de Broadway : Jerome Kern, Richard Rodgers, Sigmund Romberg, Cole Porter, Vincent Youmans mais aussi Kurt Weill qui, fuyant l'Allemagne nazie, s'installera aux États-Unis en 1935.

Max Dreyfus rencontre Gershwin en février 1918 et lui propose un salaire de 35 dollars par semaine. Aucune contrainte du côté de Gershwin, si ce n'est de poursuivre son travail et continuer à composer. Il doit alors soumettre ses compositions à la maison Harms. Pour chaque chanson publiée, Gershwin touchera 3 % sur chaque vente. « C'est le genre de jeune sur lequel il me plaît de parier, dit

Dreyfus, j'ai décidé de parier 61. » Le pari est audacieux, le contrat n'impose aucune obligation de résultat et laisse donc à Gershwin toute latitude. Libre à lui de composer ou de travailler son piano. Il suit toujours les cours d'Edward Kilenyi. « Rares ont été les moments de sa vie où il n'a pas étudié 62 », dira son frère Ira.

La rencontre de Gershwin avec Max Dreyfus est décisive. Une autre ne l'est pas moins : celle de Jerome Kern. Ce dernier est, on l'a dit, la référence de Gershwin pour la composition. Kern, qui a très vite conscience du potentiel créatif du jeune musicien, force sa femme Eva à venir assister aux répétitions pour qu'elle entende « ce jeune homme qui va sûrement prendre du galon 63 ». Kern obtient pour Gershwin le poste de répétiteur dans sa propre comédie musicale *Rock a Bye Baby*, à l'affiche en 1918. Une amitié forte se noue entre les deux compositeurs. George se lie également avec Irving Caesar, qui a signé les paroles de la chanson « You-oo Just You ». Ils passent souvent le dimanche après-midi dans un club de la 16^e Rue. George joue du piano tandis qu'Irving Caesar chante. Ils font ensemble quelques parties de billard ou vont au théâtre. Parfois, ils passent par l'entrée des artistes du Carnegie Hall et se fauillent dans le public.

Gershwin s'est aussi lié d'amitié avec le musicien Herman Paley, qui a comme lui étudié avec Hambitzer et Kilenyi. Il a même composé plusieurs chansons. Herman Paley lui présente son frère Lou, professeur d'anglais qui écrit également des textes de chansons. Lou est fiancé à Emily Strunsky qu'il épousera, et George sera l'un des habitués de la maison où, le dimanche après-midi, se retrouvent aussi bien les paroliers Howard Dietz, Buddy De Sylva, Morrie Ryskind, Irving Caesar, ainsi que l'acteur Groucho Marx. Ira Gershwin se joindra au cercle d'amis, il y rencontrera sa future femme, Léonore, dite « Lu », la sœur d'Emily Strunsky.

Tout au long de sa vie, Gershwin sera très lié aux Paley. Il dira plusieurs fois qu'Emily était le style de femme qu'il aurait aimé épouser. C'est chez eux qu'il fera la connaissance de George Paley, un cousin de Lou, qui deviendra l'un de ses amis les plus proches, George Paley, dont il admire et envie l'appétit de vivre. Ensemble, ils font des virées nocturnes dans les night-clubs et les bordels new-yorkais.

Broadway, Harlem, Brooklyn, Gershwin arpente les rues de la Grosse Pomme. Les cabarets de Broadway, les clubs de jazz de Harlem, Carnegie Hall, le New York musical n'a aucun secret pour lui. C'est sa ville, il l'investit, il s'en imprègne, il en capte les sons. « C'est au cœur même du bruit qu'il m'arrive le plus souvent d'entendre ma musique 64 », dit-il.

Gershwin est de plus en plus inséparable de cette Babylone moderne qui se construit sous ses yeux. Le renouveau est à la racine de sa toponymie, New York, avec ses gratte-ciel, ses larges avenues, ses

maisons en brique rouge, Central Park, mais plus encore son énergie propre. *Rhapsody in Blue* est l'œuvre majeure qui va capturer l'énergie de la ville, de l'époque, et incarner le rêve qui la porte.

*1. Entre 1900 et 1917.

*2. Dans les années 1970, Ira Gershwin a retrouvé, parmi les manuscrits de son frère, une mélodie inédite sans titre, une courte pièce de trente-deux mesures qu'il intitule *Violin Piece*, et que le chef d'orchestre Michael Tilson Thomas enregistre en première mondiale à la tête du Los Angeles Philharmonic, en 1985.

New York, New York

C'est l'heure des Années folles, insouciantes, débridées, de la fête, de la dépense. À l'ouest du pays, à Hollywood, l'industrie du cinéma tourne à plein. À l'est, à New York, le théâtre de Broadway rayonne de tous ses feux. *De facto*, les États-Unis se forgent une culture musicale. C'est un véritable tourbillon culturel qui saisit New York au lendemain de la Première Guerre mondiale. De cent cinquante productions scéniques pendant la saison 1920-1921, on passe à deux cent quatre-vingts en 1927-1928. Certes, la quantité prime sur la qualité, mais c'est considérable.

Au cours des premières années du ^{xx}e siècle, Broadway est le point de convergence de toutes les cultures européennes, que les artistes, les musiciens venus d'Allemagne, de Hongrie, de Russie, mais aussi de Londres et de Paris, ont investi. On y joue l'opérette française aussi bien que viennoise, la comédie anglaise comme le cabaret berlinois. Les émigrés chantent et dansent sur les folklores les plus variés. C'est là, au beau milieu des modes et des genres les plus variés, interpellé par des chansons naïves respirant un quotidien des plus réalistes, que le jeune Gershwin se cherche et se trouve.

À Tin Pan Alley, les musiques se croisent, s'enchevêtrent, celles venues de la vieille Europe et celles de Harlem et des ghettos noirs. Croisements et entrecroisements aux maillages multiples. Pour l'Amérique, le melting-pot est tout autant une conviction qu'une idéologie. Ce creuset que constituent Tin Pan Alley et Broadway n'a pas la pureté d'un alliage réussi, mais possède toute la diversité d'un mélange très composite, d'un kaléidoscope d'images et de genres ; c'est cette collision qui est fructueuse. C'est ce que représentera, d'une certaine façon, on le verra, la *Rhapsody in Blue*. Duke Ellington le dira : « Il est extrêmement difficile de savoir où commence le jazz et où il finit, quand Tin Pan Alley commence et quand le jazz se termine. Je pense qu'il n'y a pas de frontière 1. »

L'auteur à succès de *Yankee Doodle*, l'Irlandais George M. Cohan, dont la statue orne Times Square, a sans doute donné la meilleure description de l'ambiance qui règne à Broadway dans ces années 1930 qui voient s'épanouir la puissance créatrice de Gershwin. « L'homme de Broadway, observe-t-il, a une meilleure notion de la vie et des choses en général que n'importe quelle autre espèce d'homme au monde. En un jour, il voit davantage, a davantage de contacts et emmagasine davantage que l'individu moyen ne le fait en un mois 2. »

À Broadway, les spectacles de music-hall connaissent un succès très important. Ils deviennent une institution non seulement new-yorkaise,

mais américaine, à la gloire des jeunes filles du pays. Les ingrédients sont souvent les mêmes : un décor grandiose, des costumes extravagants, de belles filles pulpeuses aux formes généreuses et aux jambes élancées, et une série de numéros, des musiques légères et séduisantes, un tour de chant bien huilé. Broadway présente deux grands styles de show : les revues et les comédies musicales. Les revues proposent une succession de numéros, alors que les comédies musicales se fondent sur une intrigue.

Cet épïcetre du spectacle à New York est bientôt le principal terrain de jeux de Gershwin. Après une tournée au cours de laquelle il accompagne la chanteuse Louise Dresser au Riverside Theater de New York, puis à Boston, à Baltimore et enfin à Washington, début mars 1918, devant le président Wilson, George se produit à Broadway et commence à s'y forger une réputation. Irving Berlin vient le voir. Il a été très impressionné par l'arrangement qu'il a fait d'une de ses œuvres. « La chanson sonnait comme une chanson nouvelle ³ », dira-t-il. Il lui propose de devenir son arrangeur, son secrétaire particulier, pour 100 dollars par semaine. « Le job est à vous, lui dit-il, avant d'ajouter : Et j'espère bien que vous ne l'accepterez pas. Vous avez trop de talent pour en rester là. Si vous travaillez pour moi, vous travaillerez dans mon style et vous perdrez le vôtre. Vous êtes fait pour écrire de grandes choses. » 100 dollars par semaine, c'est une fortune. Mais George suit le conseil de Berlin et y renonce.

Les États-Unis sont entrés en guerre en avril 1917. L'armistice entre la France et l'Allemagne a été signé le 11 novembre 1918. George a ainsi échappé à un enrôlement dans l'armée inéluctable : âgé de dix-neuf ans, il allait devoir intégrer les forces armées américaines. Le piano se faisant plutôt rare dans les orchestres militaires, il apprend alors à jouer du saxophone.

Septembre 1917 est un tournant pour Gershwin : l'éditeur Harms a publié l'une de ses premières chansons, « Some Wonderful Sort of Someone » dont Schuyler a signé les paroles. Nora Bayes, célèbre chanteuse de comédie musicale, la retient pour son nouveau spectacle, *Ladies First*, une comédie à charge sur le rôle des femmes en politique. Tous les airs du spectacle ont été composés par Alfred Baldwin Sloane, mais Nora Bayes exige que cette chanson soit intégrée au deuxième acte. Elle a aussi obtenu que Gershwin soit son accompagnateur pendant les six semaines de la tournée organisée pour roder le spectacle avant qu'il soit à l'affiche à Broadway. Le pianiste Oscar Levant, futur interprète de Gershwin, mais aussi son ami intime, n'a que douze ans lorsqu'il assiste au concert de Nora Bayes et George Gershwin à Pittsburgh. « Après un seul chorus du premier chant, le piano a attiré et retenu mon attention, se souviendra-t-il. Je n'avais jamais entendu un jeu aussi frais, vif, aussi spontané, libre, et à ce

point inventif — le tout au sein d'un cadre consistant qui mettait parfaitement en valeur le chant de Bayes 4. » Comme on l'a vu, *Ladies First* va s'enrichir d'une deuxième chanson de Gershwin, « The Real American Folk Song (Is a Rag) » : ce sont les débuts du tandem formé par George et Ira Gershwin, qui sera très prolifique.

Ira a choisi un parcours différent de celui de son frère pour se former. Intelligent, sensible, cultivé, il a suivi les cours du College of New York à partir de 1914, études abandonnées deux ans plus tard. Parallèlement, il écrit dans des journaux. Après avoir brièvement tenté de faire des études de médecine, il a été caissier puis assistant photographe. Ira a des facilités d'écriture, un véritable talent de plume. En 1917, il commence à écrire des paroles de chansons tout en entamant une activité de critique dans le journal *The Clipper*.

Le nom de Gershwin apparaît pour la première fois sur le fronton d'un théâtre de Broadway, le Henry Miller Theater, au cours du printemps 1919. La pièce *La La Lucille* est la première production d'Alex A. Aarons, propriétaire de Finchley's, un magasin de vêtements new-yorkais à la mode. Alex A. Aarons, trente-neuf ans, est un amoureux du théâtre. Il connaît très bien Broadway, ses coulisses, ses ficelles. Il a grandi dans cet univers, son père Alfred a été tour à tour manager, producteur et même compositeur à succès de la comédie *Mam'zelle Awkins* ! À Victor Herbert, un compositeur bien établi, que lui suggère son père pour l'écriture de la musique de *La La Lucille*, Alex A. Aarons préfère George Gershwin. Séduit par son audace, il décide d'engager cet inconnu d'un peu plus de vingt ans. Il connaît ses chansons, il les aime. Il a eu l'occasion de les entendre dans des spectacles à Broadway. Pour Gershwin c'est une première : le voilà auteur à part entière d'un spectacle.

Le livret de *La La Lucille* est signé Fred Jackson et Buddy De Sylva. Lou Paley et Irving Caesar écrivent aussi plusieurs chansons sur la musique de Gershwin. Herbert Gresham signe la mise en scène, et Julian Alfred la chorégraphie. *La La Lucille* est une comédie musicale en temps réel. John Smith, un dentiste, incarné par John E. Hazzard, recevra en héritage de sa vieille tante de Boston la somme de deux millions de dollars à la condition qu'il divorce de sa femme, danseuse. L'idée de John est la suivante : divorcer et empocher l'héritage, puis se remarier. Deux des trois actes ont lieu dans une chambre d'hôtel, à Philadelphie. John doit être pris en flagrant délit d'adultère avec une femme de ménage. Lucille, la femme de ménage, rejoint John Smith dans sa chambre, mais pas le bon John Smith. Il se trouve que pas moins de trente-huit John Smith se trouvent dans l'hôtel. La tante apparaît et explique sa machination : elle voulait vérifier l'amour de son neveu pour sa femme. La tante n'est pas morte, l'adultère n'a pas eu lieu et l'amour est sauf. *Happy end*.

La première new-yorkaise de *La La Lucille* a lieu le 26 mai 1919. Mais le spectacle est interrompu le 19 août, lorsque le syndicat des acteurs se met en grève. Il reprend au Criterion Theater le 8 septembre, jusqu'au 11 octobre. Soit un total de cent quatre représentations. Ce n'est ni un triomphe ni un échec. Certes, *La La Lucille* n'est pas un chef-d'œuvre impérissable, mais cette comédie recèle quelques petits bijoux signés George Gershwin. Tout d'abord « Tee-Oodle-Um-Bum-Bo » chantée par Janet Velie, mais aussi « Nobody But You », une belle chanson que George a ressortie de ses cartons, « The Ten Commandments of Love », que l'on pouvait entendre quelques mois auparavant, en décembre 1918, dans *Half Past Eight* ; oui, le théâtre musical est aussi un art du recyclage. Quant à « Kisses (There's More To a Kiss Than The Sound) », écrite avec Irving Caesar, on avait pu l'entendre au début de l'année 1919, dans *Good Morning Judge*. *La La Lucille* entame un parcours musical exceptionnel et fulgurant. Et inaugure une longue collaboration entre Gershwin et Aarons.

1919 marque les débuts de Gershwin sur la scène de Broadway. George signe avec Irving Caesar une chanson qui lui ouvre les portes de la renommée : « Swanee ». « Nous descendions Broadway. Une chanson faisait un carton à l'époque, *Hindustan*, un one-step, se souvient Irving Caesar. J'ai dit à George : "Pourquoi ne pas écrire un one-step américain ?" Très discrètement, nous avons écrit "Swanee" en dix minutes. Dix minutes ! J'ai commencé et il a continué 5. » Al Jolson, l'une des stars les plus magnétiques de Broadway, interprète « Swanee » dans son spectacle du théâtre du Wintergarden. Soixante filles illuminées par autant d'ampoules se mettent à reprendre le refrain. C'est un triomphe. Cette chanson, qu'il a composée pour une revue donnée en août 1919 au Capitol Theatre, l'un des grands théâtres de Broadway, est enregistrée par Al Jolson le 8 janvier 1920 et intégrée à la comédie musicale *Sinbad*, avec précisément Al Jolson dans le rôle titre. « Swanee » se vend à 2 250 000 exemplaires dans le monde entier. La chanson rapporte, dès la première année, quelque 10 000 dollars en droits d'auteur, une somme colossale à l'époque.

L'année 1919 marque le triomphe de la musique qui a trouvé avec la radio et le phonographe des modes de diffusion importants : pas moins de deux millions de disques sont produits aux États-Unis en 1919. La NBC (National Broadcasting Company) naîtra en 1926, puis, en 1927, le Columbia Broadcasting System (CBS), deux grands diffuseurs de musique qui dominent les ondes. Les phonographes remplacent les pianos. Victrolas fera entrer les chansons de Gershwin dans toutes les maisons.

Avec « Swanee », Gershwin sort de l'anonymat, devient célèbre. Il est demandé de toutes parts. Rien ne l'arrête. En 1919, il compose un

début d'opéra, *Blue Monday*, qui préfigure *Porgy and Bess*. Le producteur, un certain George White, veut un spectacle de *minstrels*, avec Al Jolson dans le rôle principal. Le *minstrel show* est un spectacle créé vers la fin des années 1820, qui comprend des chants, des danses, de la musique et des intermèdes comiques interprétés par des acteurs blancs qui se noircissent le visage.

Blue Monday se passe à New York, dans un bar, au coin de la 135^e Rue et de Lenox Avenue. Une femme tombe amoureuse d'un joueur de cartes professionnel... Cette esquisse d'opéra, qui ne dure que vingt minutes et contient beaucoup de clichés musicaux, n'a pas vraiment sa place dans une revue de music-hall. Elle est donc retirée après la première malgré la présence prestigieuse du chef d'orchestre Paul Whiteman.

1919 marque aussi la naissance d'un compositeur plus « sérieux ». Gershwin compose un quatuor à cordes, *Lullaby*, dont le thème principal sera intégré trois ans plus tard dans *Blue Monday Blues*, tentative avortée d'opéra. Ce quatuor sera exhumé en 1968 par le quatuor Julliard qui le jouera à New York et à Washington. En 1923, alors qu'il prend des cours d'harmonie avec Rubin Goldmark, Gershwin lui montre son quatuor sans lui dire qu'il l'a écrit quatre ans auparavant. « Bon, très bon, commente Rubin Goldmark, je vois que vous commencez déjà à tirer profit de mes leçons d'harmonie. »

Au début des années 1930, le nom de Gershwin est à l'affiche de six théâtres de Broadway. Le voilà devenu riche et célèbre, et, quand il n'écrit pas de musique... il sort. Il adore les mondanités new-yorkaises. Il fréquente des acteurs, des producteurs, des directeurs de théâtre, mais aussi les Paley, et Jules Glaenzer. Joaillier, Jules Glaenzer représente Cartier à New York. Il lui ouvre les portes du gotha new-yorkais, mais aussi celles de sa belle maison de l'East Side dans laquelle il organise des soirées au cours desquelles il reçoit Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, les Mountbatten, Gertrude Lawrence, Noel Coward, Jascha Heifetz et Maurice Chevalier.

Gershwin est considéré comme un séducteur « *very soigné* 6 », selon les mots de Jules Glaenzer, un dandy qui ne s'intéresse que de loin à la politique, mais c'est un Américain convaincu qui adhère aux principes fondateurs de son pays. Intelligent, cultivé, ce n'est peut-être pas un grand lecteur comme son frère Ira, mais il lit aussi bien Joseph Conrad que George Bernard Shaw. Dans les années 1930, sa vaste bibliothèque comprendra des auteurs tels que Proust, Dostoïevski, Kant, Nietzsche, Schopenhauer, mais aussi Ernest Hemingway, James Joyce, Virginia Woolf et Aldous Huxley. Gershwin entretiendra une correspondance avec le romancier et dramaturge britannique John Galsworthy, prix Nobel de littérature en 1932. Il aurait eu aussi des liens amicaux avec la poétesse Amy Lowell qu'il considérerait comme

« la plus grande poétesse et voyante de la Nouvelle-Angleterre 7 ». Le pianiste Lester Donahue se souvient d'avoir assisté, à Carmel, à une rencontre entre Gershwin et le poète américain Robinson Jeffers : « La discussion portait sur la poésie, il discutait avec autant d'intelligence que s'il parlait de musique 8 ».

Car Gershwin ne s'intéresse pas qu'au développement du jazz aux États-Unis ou à la vitalité des comédies musicales de Broadway, il est aussi attentif aux productions musicales européennes, comme celles du groupe des Six (Poulenc, Milhaud, Durey, Honegger, Tailleferre, Auric), dont l'importance va croissant dans la vie musicale parisienne, jusqu'à devenir l'emblème des Années folles. George Gershwin est un homme dont la curiosité est toujours en éveil : « Il s'intéressait absolument à *tout*, confirma Kay Swift, pas seulement à la musique, à l'art. S'il voyait une belle plante posée sur une table — il avait un truc avec les fleurs —, il voulait tout savoir sur elle, quel était son nom, sur quel sol elle poussait le mieux, combien de fois fallait-il l'arroser, s'il y avait un bon livre à lire sur le sujet. Telle était son approche de la vie, il avait un intérêt pour tout, ce qui est rare 9. »

George Gershwin est parfois présenté comme un beau ténébreux. Le chef d'orchestre Otto Klemperer, disciple de Gustav Mahler, directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles de 1933 à 1939, rencontre Gershwin dans les années 1930. Au cours d'un entretien avec son biographe Peter Heyworth, il le décrit comme un homme arrogant :

Otto Klemperer : Le compositeur important, c'était Gershwin.

Peter Heyworth : Quelle impression faisait-il ?

Otto Klemperer : C'était un type culotté. L'orchestre de Los Angeles avait des difficultés financières et Oscar Levant — c'était un élève de Schönberg — a dit : « Donnez un concert avec Gershwin, la salle sera pleine à craquer. » J'ai dit : « Je n'ai jamais rien dirigé de ce genre, mais je ne demande pas mieux. Arrangez une rencontre. » On organisa donc un déjeuner. Et là, Gershwin dit : « Je ne sais pas si vous maîtrisez bien mon style. — Pas vraiment, ai-je dit, mais je m'en suis bien sorti avec Beethoven, alors ça devrait marcher avec vous. » Finalement, cela n'a rien donné. Il était très très arrogant ; mais très doué. Porgy and Bess est plus qu'intéressant 10.

Gershwin s'intéresse aussi aux voitures (il possédera une Mercedes puis une Buick), et il est très sportif. Il joue au tennis, au tennis de table, au golf, son sport favori. Il pêche, fait du cheval, de la randonnée, de la musculation, parfois même aidé par un entraîneur personnel. Oscar Levant dira, non sans humour, qu'il « était plus musclé aux avant-bras que Steeve Reeves 11 », célèbre bodybuilder américain qui incarna au cinéma les rôles d'Hercule et du colosse de Rhodes. Gershwin pratique aussi le catch et la boxe, dont il est grand amateur. Il fut l'ami des champions Jack Dempsey et Georges Carpentier. Le 14 juin 1934, il fera tout spécialement le voyage en Caroline du Sud pour assister au match des poids lourds désormais

légendaire opposant Max Baer et Primo Carnera.

Gershwin, en ces années-là, apparaît comme un être complexe. La figure devient moins lisse, les facettes se multiplient. Ainsi Bill Daly, célèbre directeur de théâtre à New York, meilleur ami de George, lequel, à partir de 1922, joue le rôle de grand frère bienveillant mais aussi de conseiller musical précieux, le décrit comme un « jeune homme inquiet et anxieux 12 ». « Je suis un romantique nocturne 13 », confesse d'ailleurs Gershwin. Que ce soit à un spectacle à Broadway, chez ses parents Morris et Rose ou bien à une soirée mondaine, George sort quasiment tous les soirs.

« Une soirée à laquelle participe Gershwin était une soirée Gershwin ! confirme Oscar Levant. Revenaient constamment de longues références à son jeu au piano, à ses compositions, à sa direction d'orchestre, à ses tableaux. Des monologues *marcato* et *alla breve* que le public de George absorbait avec une attention fascinée 14. »

Quand il n'est pas devant les quatre-vingt-huit touches du piano, George se met à danser pendant des heures. George accapare l'attention des uns et des autres. Dispose-t-il d'un charisme, d'une aura, d'un magnétisme particuliers ? C'est une évidence. Il séduit certainement par le simple et puissant pouvoir de séduction de la musique, de sa musique. Il possède ce que d'aucuns appellent la « beauté du diable ».

« La particularité de Gershwin est que sa musique nous attire, estime le chef d'orchestre et pianiste Michael Tilson Thomas qui a beaucoup enregistré la musique de Gershwin. Quand on pense à la structure traditionnelle de la musique, très souvent on ne sait pas où classer ses morceaux. [...] Gershwin n'a pas consciemment créé une tonalité de désir. Elle était déjà présente. Elle contrastait avec ce rythme enlevé qui est l'essence du jazz. Sa musique, comme on l'a souvent remarqué, était une synthèse d'éléments de la musique juive, de la musique noire, du blues, et du jazz 15. »

Chez les Gershwin, la soirée du samedi est devenue une sorte de rituel : de nombreux amis se réunissent et, invariablement, ils se retrouvent tous autour du piano. Howard Dietz, célèbre parolier de « Alone Together » et « Dancing in The Dark », qui travailla avec Vernon Duke, Arthur Schwartz et Kurt Weill, en fut l'un des témoins :

Chaque samedi soir, le candélabre en cristal de notre salon se mettait à trembler au 18, 8e Rue Ouest, à cause des battements rythmiques parvenant de l'étage supérieur, se souvient-il. On avait l'impression qu'il se passait une sorte de festival du jazz là-haut. Un soir, alors que nous partions, ma femme et moi, pour nous rendre au théâtre, j'ai dit : « Attends un instant, je vais monter leur demander d'arrêter ce vacarme. Si ce lustre tombe, il risque de nous tuer. » Je monte, je frappe à la porte, cela se passait chez les Paley. Quelqu'un m'ouvre, non sans précaution, et me fait signe de ne pas déranger le musicien. Quelque quarante personnes sont installées par terre autour du piano de concert devant lequel était assis un brun ténébreux en train de jouer et de chanter d'une voix riche et gutturale. Son talent était indiscutable. Je

l'installa. Au bout d'un certain temps, ma femme, impatientée de ne pas me voir revenir, monte elle aussi. Je vais à la porte, lui faisant signe à mon tour de ne rien déranger, et de s'asseoir. Nous ne sommes jamais arrivés au théâtre, et nous ne nous sommes pas davantage inquiétés du lustre. Dorénavant, chaque samedi soir, nous nous rendions chez nos voisins du dessus pour entendre le précieux concert que nous offrait George Gershwin 16.

Une question se pose, au cœur de cette création virevoltante, de toute cette folie de vie, de fêtes, d'amitiés, et beaucoup se la posent : pourquoi un compositeur comme Gershwin, si lié au piano, n'a-t-il pas davantage écrit et publié pour cet instrument ? La raison, semble-t-il, tient au fait qu'il s'inscrit dans la tradition pianistique de l'improvisation. En concert, comme à l'occasion de soirées chez les uns ou chez les autres, Gershwin improvisait librement au piano à partir de thèmes de sa plume. Pour les programmes de concert, il n'existe qu'un seul recueil de préludes. Comme Chopin, Gershwin avait l'intention de composer vingt-quatre préludes, il n'y en aura que six. Les *Trois Préludes* (*Allegro ben ritmato e deciso* et *Andante con moto e poco rubato*, marqués par le jazz, et *Allegro ben ritmato e deciso* qui sonne viennois) sont de courtes pièces pour piano qui seront jouées pour la première fois par le compositeur au Roosevelt Hotel de New York en 1926. Les pianistes auront donc recours à des transcriptions d'œuvres vocales ou instrumentales (les *Trois Préludes* ont été arrangés pour violon et piano). Gershwin créera un précédent en transcrivant lui-même la *Rhapsody in Blue* pour piano solo.

George passe ses journées devant son clavier. Après la mort de Charles Hambitzer, il a pris quelques cours de piano avec Herman Wasserman et Ernest Hutchenson. Il est conscient de ses lacunes en matière de théorie et d'harmonie. Il commence à collectionner les maîtres sans jamais vraiment en trouver un : le chef d'orchestre Arthur Bodansky, qui dirigea longtemps le Metropolitan Opera, puis le pianiste et compositeur Rubin Goldmark, ancien élève de Dvořák, qui fut aussi le professeur d'Aaron Copland, et avec lequel il ne prit que trois leçons de composition et d'orchestration ; Edward Kilenyi auprès duquel il étudia l'harmonie et la théorie de 1919 à 1921, puis Joseph Schillinger qui lui donna des leçons de théorie. Et il approchera en vain Stravinsky, Ravel, Berg, Nadia Boulanger, Edgard Varèse, Ernest Bloch et Arnold Schönberg.

George mène aussi bientôt, avec son frère Ira, un travail très fructueux. *Lady, Be Good !* préfigure en 1924 leurs réussites suivantes, qui vont se succéder à un rythme soutenu : *Oh, Kay !* (1926), *Strike Up The Band* (1927), *Funny Face* (1927), *Girl Crazy* (1930) et *Pardon My English* (1933). La première de *Lady, Be Good !* a lieu le 1^{er} décembre à Broadway, au Liberty Theatre, et la dernière le 12 septembre de l'année suivante.

Le livret est signé Guy Bolton et Fred Thompson. Le casting comprend Fred et Adele Astaire, de retour à New York après deux ans

de triomphe à Londres. Participent également Walter Catlett, que certains présentent comme le comédien le plus drôle de son époque, et le crooner Cliff Edwards. Les paroles et la musique sont évidemment signées des deux frères Gershwin : des mélodies exubérantes, des rythmes dynamiques, tout est réuni pour faire de cette comédie musicale légère un triomphe à Broadway : *Lady, Be Good !* sera neuf mois à l'affiche du Liberty Theatre et connaîtra trois cent trente représentations. Le spectacle provoque l'hilarité du public qui est enthousiasmé par la fraîcheur de « So Am I », « Oh, Lady, Be Good ! » et « Fascinating Rhythm ». « George Gershwin a écrit la partition... et cela veut dire que les airs sont mélodieux, vivants, gais et vous trottent constamment dans la tête ¹⁷ », peut-on lire dans le *Brooklyn Times*. Plusieurs pages musicales issues de *Lady, Be Good !* deviendront des classiques, notamment « Fascinating Rhythm » dont la version enregistrée à Londres, le 19 avril 1926 par Fred et Adele Astaire, avec George Gershwin au piano, est mémorable. D'autres versions remarquables de cette chanson qui deviendra un standard seront signées Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Earl Hines, Benny Goodman, Tony Bennett, Art Pepper, Stéphane Grappelli, Oscar Peterson, Martial Solal, Lee Konitz et Herbie Hancock.

Lady, Be Good ! marque une étape importante dans le parcours musical de Gershwin. Ce n'est pas la première comédie musicale que signe le compositeur pour Broadway, mais elle symbolise l'idée du *musical* revu et corrigé par ses soins : un équilibre audacieux et inventif de mélodies enjouées au refrain entraînant, jetées sur une dynamique intense. Telle est, identifiable, forte, sa signature. *Lady, Be Good !* scellera aussi le tandem formé par George et Ira Gershwin. Les voilà devenus inséparables. Lorsque George prendra un appartement pour lui, indépendamment de la maison où vivent les Gershwin, un téléphone spécial reliera chacun de leurs bureaux. Plus que quiconque, Ira est et restera le pilier de la vie de George Gershwin.

Ira ne travaille pas seulement avec son frère. Il collabore notamment avec Jerome Kern, Harold Arlen et Kurt Weill, mais c'est avec George qu'il sera le plus prolifique (vingt-deux comédies musicales), Ira participant pleinement au succès de George Gershwin, même si son rôle, son importance ont parfois été minorés. « Je tiens à souligner la place énorme qu'occupe Ira Gershwin, témoigne Franck Amsellem, pianiste de jazz et chanteur qui a résidé à New York pendant plus de dix ans. Si le triomphe est au rendez-vous, c'est aussi également parce que les mots d'Ira Gershwin sont le parfait complément au génie musical de George Gershwin. Pour un chanteur, les thèmes de George et Ira Gershwin sont un pur plaisir, dû notamment à l'accord parfait de la mélodie et des paroles. "Embraceable You", "How Long Has This Been Going On", "Love

Walked In, Isn't It a Pity” m'ont également marqué et inspiré comme des exemples d'une forme de perfection dans le mariage des mots et des mélodies 18. »

George a trouvé en son frère aîné le parolier idéal. Jeux de mots et autres sous-entendus grâce à plusieurs niveaux de langage, assonances, onomatopées, rebondissements avant la rime, accumulations très rythmées qui flirtent parfois avec l'ironie, voire le non-sens, Ira est le maître d'une poésie légère en vers brefs, acérés. « J'ai toujours adoré la poésie légère, j'adorais aussi la musique, expliqua Ira. Lorsque George et moi nous nous mêmes à collaborer, je pensais que rien de mieux ne pouvait m'advenir que de devenir lyricist 19. » *Lyricist*, c'est-à-dire parolier.

Un chanteur très attaché aux paroles, aux mots, comme Serge Gainsbourg l'affirma : « En jazz, le choc sera Billie Holiday, que j'ai adulée. Pour moi, c'était inégalable. Et puis, un jour, à la TSF, j'en ai pris plein la gueule avec Gillespie : c'était le be-bop. J'ai trouvé ça remarquable. Le plus grand génie qui soit, au piano, c'est bien Art Tatum. Mais je ne pouvais pas l'égaliser, j'avais une main gauche assez faible. Je jouais bien. En tant que pianiste de bar, j'avais un certain toucher, même si je n'avais pas la main gauche hallucinante d'Art Tatum ou de Count Basie. En tant que parolier, Cole Porter est le plus grand pour moi... Quoique Ira Gershwin, le frère de George, c'est pas dégueulasse non plus 20. »

Dans son livre *Passport to Paris*, le compositeur Vernon Duke, qui travailla avec Ira Gershwin pour les Ziegfeld Follies de 1935, raconte non sans humour comment s'organisait une séance de travail avec Ira :

Elle commençait en général par un dîner familial avec lui et sa femme Leonore... Après un repas aussi prolongé que copieux, l'assistance se rendait au salon où se trouvait le piano, la conversation battait son plein. Je trépignais d'impatience, mourant d'envie de me mettre au piano afin que Leonore et ses invités aillent discuter énergiquement ailleurs. Je lançais des regards éloquents vers Ira, toujours placide. Il affectait de ne pas les comprendre, se joignant volontiers aux discussions. Au bout d'une heure environ, mon énervement ayant atteint son comble, je me mettais résolument au piano et frappais quelques accords annonciateurs. Cette fois, Ira daignait réagir à cet appel désespéré. Il s'étirait, émettait une série de soupirs prolongés, puis disait quelque chose du genre : « Il faut travailler tellement dur pour gagner sa vie », avant d'ajouter : « Cependant... » Ce « cependant » signifiait que la onzième heure avait sonné et que le moment délicieux de la temporisation prenait fin. Il soupirait de manière pathétique, puis alignait sur une table de bridge divers gadgets pour écrire ou effacer, une machine à écrire, quatre ou cinq livres, qu'il ne consultait que rarement — le *Thesaurus* de Roget, le dictionnaire de Webster, un dictionnaire des rimes et ainsi de suite —, il nettoyait ses lunettes soigneusement et les réajustait, tout cela à une allure molto adagio, et finissait par dire : « O.K., Dukie... joue-moi le chorus d'hier au soir. » Au bout d'une demi-heure de lutte autour de ce chorus, il faisait une expédition vers le réfrigérateur, avec moi, craignant une trop longue interruption, derrière lui. Debout dans la cuisine, on mâchouillait du fromage et des malossols, Ira, tout heureux de ce stratagème échappatoire que je faisais semblant de partager. Autre soupir, autre « cependant... », puis retour vers le piano. Vers 2 ou 3 heures du matin, Ira rangeait son matériel et annonçait triomphalement que nous avions trouvé quatre lignes pour le nouveau chorus 21 !

George et Ira sont très différents. L'un apparaît nerveux, maigre et décidé, l'autre flegmatique, rond et réservé, voire timide. « George adorait sortir et voir du monde, tandis qu'Ira préférait rester chez lui à lire, raconte leur sœur Frances. S'il allait à une fête avec George, il s'asseyait dans un coin pour observer, et il l'acceptait bien. Il trouvait George merveilleux et vice versa 22. » Demeure cette belle photo des deux frères, tous les deux au piano, une seule et même phalange. « Il est formidable, dit George de son frère Ira, il ne s'inquiète jamais. Si un truc ne marche pas aujourd'hui, c'est que ça marchera demain. N'est-ce pas merveilleux un homme comme ça ? » « Quel enthousiasme, quel “pep”, dit de son côté Ira à propos de George. Je n'ai jamais rien vu de pareil : il n'est jamais découragé, toujours prêt à prendre le joug, toujours prêt à attaquer quatre choses à la fois. Il est stimulant et indispensable. N'est-ce pas extraordinaire un type comme ça 23 ? »

Ira préfère connaître la mélodie avant de travailler sur les paroles. George Gershwin explique : « En général, c'est la musique qui vient en premier. Je tombe sur une nouvelle idée, je la joue à Ira, après quoi il la fredonne un peu partout jusqu'à ce que surgisse une idée pour le *lyric*. Ensuite, nous développons le tout ensemble 24. » George joue des mélodies à son frère qui écrit les paroles. George joue un air à Ira. Et Ira lui dit, par exemple : « En ajoutant quelques notes ici ou là, j'aurais les paroles qui tombent juste. » Mais parfois Ira écrit un titre et ils travaillent ensemble sur le morceau, lui trouvent une forme, une architecture musicale. C'est Ira qui suggérera à George d'utiliser le célèbre thème de la *Rhapsody in Blue*. George finit le morceau, le joue à Ira qui lui dit : « C'est bien, mais tu devrais ralentir la dernière partie. Ce thème que tu as écrit pour un de tes morceaux... tu devrais t'en servir 25... » À la question : « Lorsque vous travaillez avec votre frère, qu'est-ce qui vient d'abord : les paroles ou la musique ? », Ira répondit malicieusement : « Le contrat 26 ! » Il décrira aussi différemment leur façon de travailler :

J'apprends très vite la musique à l'oreille, de mémoire. Ensuite, je la travaille, et je la retravaille, commençant à minuit, jusqu'à 6 ou 7 heures du matin. La chose la plus importante est le titre et l'idée qu'il y a derrière. Il faut trouver celle-ci, la mettre en exergue et la démontrer dans les paroles qui suivent. Les paroles n'ont sans doute pas de valeur littéraire. Avec le peu de vocabulaire que nous utilisons, nous sommes loin des riches paysages du poète. Si c'était le cas, le public n'y comprendrait rien. Quand on lit un poème, on peut voir la page imprimée, tandis que chaque strophe d'une chanson est chantée une seule fois au cours de la soirée. Les paroles doivent donc être simples, expressives, modernes, rimées... un peu comme une conversation. C'est au parolier de se servir des quelques centaines de mots auxquels il a droit et de les tourner avec toute l'habileté dont il dispose, de tenter de trouver ça et là une phrase qui plaira aux « clients » et qu'ils pourront répéter en dansant 27.

George et Ira forment un formidable tandem ; ils sont en confiance, on l'a dit, en intelligence, parfaitement complémentaires. Ils sont

souvent très rapides, extrêmement efficaces. « À peu près une heure avant le dîner, un soir, dans notre maison de la 103^e Rue, j'ai dit à George qu'on pourrait peut-être faire quelque chose avec le son de *Do, do, do* et de *done, done, done*, se souvient Ira. Nous sommes montés dans le studio du dernier étage, et, en une demi-heure, le refrain de la chanson était écrit. J'en suis certain, car, juste au moment de nous mettre au travail, ma “future” a téléphoné pour nous informer que, contrairement à ce qu'elle nous avait dit, elle viendrait dîner avec nous. Lorsqu'elle est arrivée, en taxi, une demi-heure plus tard, nous avons pu lui faire entendre le tout, achevé 28. »

En août 1923, le critique Gilbert Seldes publie un article dans *Dial*, « Toujours jazz », dans lequel il décrit quel rôle pourrait avoir Gershwin dans l'avenir de la musique américaine.

Deux compositeurs pourraient devenir les successeurs d'Irving Berlin, si toutefois il décide un jour de s'arrêter, écrit-il. De Gershwin, je suis convaincu. Je le serais davantage de Cole Porter, si ses lyrics surprenants ne m'éblouissaient au point de susciter quelque méfiance quant à mes aptitudes à estimer la musique. Gershwin se situe dans la tradition de Berlin comme compositeur, il a pratiquement toutes les qualités de son aîné (non pas pour les lyrics, ni pour l'instinct théâtral d'une chanson sur scène toutefois), à savoir qu'il peut tout, depuis « Swanee » jusqu'à « Stairway to Paradise ». Ses émotions sont plus douces que celles de Berlin, ses « attaques » plus délicates. Lui seul apporte au jazz cette délicatesse, et même une certaine atmosphère rêveuse. Et son sens de la diversité dans le rythme, d'une accentuation placée de manière inattendue, l'insistance ou la douleur qu'il donne à certaines phrases sont impeccables. Il n'est pas encore « de la scène », il n'a pas, par conséquent, la dureté occasionnelle d'un Berlin ou sa roubardise, mais il est habité par un intérêt pour tout et une curiosité insatiable, je sens que je peux miser sur lui 29.

Parallèlement à l'écriture de comédies musicales, le désir de Gershwin d'écrire de la musique plus « sérieuse » se fait de plus en plus sentir. Il a travaillé l'harmonie, les différentes techniques de composition aux côtés du chef d'orchestre du Metropolitan Opera Arthur Bodansky, puis, on l'a vu, avec le compositeur, arrangeur et chef d'orchestre Edward Kilenyi et enfin avec le pianiste et compositeur Rubin Goldmark. Ce désir de composition est ranimé lorsque Paul Whiteman lui propose d'écrire pour le jazz. Ce sera la *Rhapsody in Blue*.

Rhapsody in Blue

« *An Experiment in Modern Music* », « Une expérience de musique moderne », tel est l'intitulé du concert de l'Aeolian Theatre de New York du 12 février 1924. Paul Whiteman, qui prétend présenter le jazz sous toutes ses facettes, est à l'initiative du concert.

L'année précédente, 1923, est une année marquante dans l'histoire du jazz. Les orchestres de King Oliver et de Jelly Roll Morton ont réalisé leurs premiers enregistrements. Au sein du King Oliver's Creole Jazz Band se trouve un cornettiste brillant qui va faire de cette musique, qui n'était qu'un folklore limité au sud des États-Unis, une musique-monde : Louis Armstrong. Et en cette même année 1923 est créé un orchestre qui va signer quelques-unes des plus belles pages de la musique noire-américaine, celui du pianiste et compositeur Duke Ellington. Le jazz, tout d'abord musique d'improvisation collective à La Nouvelle-Orléans, se découvre des solistes et des compositeurs. « L'histoire du jazz peut se résumer ainsi : Armstrong a inventé le jazz ; Ellington a inventé la forme dans le jazz ; Parker et Davis ont eu à réinventer le jazz ; Monk tente de réinventer la forme dans le jazz. C'est une très belle histoire que cette histoire-là [1](#) », lit-on dans *Jazzistiques* d'André Hodeir.

Paul Whiteman est à l'origine de ce qu'on a appelé le jazz symphonique. Très controversé, violoniste de formation classique, directeur d'un orchestre de variétés de vingt-trois musiciens, il a invité Gershwin trois mois auparavant, le 1^{er} novembre 1923, à participer à un concert de jazz en dix parties de la cantatrice franco-canadienne Eva Gauthier à l'Aeolian Theatre de New York. Il s'agissait d'un récital mêlant voix anciennes et modernes, au programme duquel figuraient Purcell, Bellini, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Arthur Bliss, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Maurice Delage et Gershwin. Ce dernier accompagnait lui-même la chanteuse dans cinq chansons de jazz, dont trois étaient de sa plume, « Innocent Ingenue Baby », « Stairway to Paradise » et « Swanee ». « La cantatrice réapparut, suivie par un grand jeune homme aux cheveux noirs qui était loin de posséder l'aplomb des accompagnateurs officiant d'ordinaire sur la scène de l'Aeolian Hall, écrit le critique américain Deems Taylor. Il portait sous son bras droit un lot de partitions couvertes de papier jaune et noir [...]. Le jeune monsieur Gershwin a alors commencé à jouer un accompagnement aussi mystérieux qu'acrobatiquement rythmé [2...](#) »

Le succès de ce concert jazz-classique incita Paul Whiteman à se risquer dans un projet plus audacieux encore. C'est un concours de circonstances qui amena Gershwin à composer une œuvre aussi

ambitieuse que la *Rhapsody in Blue* : Paul Whiteman, impressionné par son opéra en un acte *Blue Monday*, lui commande une partition « classique », une espèce de concerto de jazz.

D'une certaine façon, Paul Whiteman a forcé la main à Gershwin. « Nomination des juges de Whiteman », annonce le titre d'un entrefilet de la page loisirs du *New York Tribune* du 4 janvier 1924 : « Un comité va décider ce qu'est la musique américaine », dit le sous-titre. Le texte commence ainsi : « Parmi les membres du jury devant répondre à la question "Qu'est-ce que la musique américaine ?" au concert que donnera Paul Whiteman à l'Aeolian Hall, le mardi 12 février dans l'après-midi, on comptera Serge Rachmaninov, Jascha Heifetz, Efrem Zimbalist et Alma Gluck... La question de savoir ce qu'est exactement la musique américaine a suscité un énorme intérêt dans les milieux musicaux et M. Whiteman reçoit toutes sortes de manuscrits, depuis les blues jusqu'aux symphonies. George Gershwin travaille à un concerto de jazz 3... »

Ira Gershwin lit cet article et la dernière phrase l'étonne. Au cours d'une partie de billard, il questionne alors son frère, qui se souvient avoir parlé à Paul Whiteman d'un éventuel projet de concert de jazz pour lequel il écrirait une grande œuvre, une composition sérieuse, en utilisant les rythmes et les formules du jazz. Gershwin n'est pas trèsenthousiaste à l'idée d'écrire une nouvelle pièce. Il n'a pas vraiment la tête à ça. Sa nouvelle comédie musicale, *Sweet Little Devil*, doit être créée le 21 janvier à l'Astor Theatre de Boston. Le temps lui manque, la partition doit être retravaillée, peaufinée. Il ne reste plus que cinq semaines avant la première. Autre crainte de Gershwin : la composition d'une telle œuvre nécessite des moyens techniques importants qu'il pense ne pas posséder.

Et pourtant il relève le défi et décide de composer la pièce. Avant de partir pour Boston, Gershwin discute avec le « gros Paul », comme l'appellent affectueusement ses amis. Comment composer une œuvre ambitieuse en si peu de temps ? Gershwin a une idée : il peut s'acquitter de sa tâche à temps en n'écrivant que la partition de piano. Ferdinand (dit « Ferde ») Grofé, souvent associé à l'orchestre de Paul Whiteman, se chargera de l'orchestration.

C'est dans le train pour Boston que les idées pour la *Rhapsody in Blue* lui viennent. Il se met au travail le 7 janvier, mais il est indécis quant à la forme que cette œuvre pourrait prendre. « De même que, dans mes autres compositions pour orchestre, je n'ai pas essayé de présenter des scènes précises dans cette musique, expliqua Gershwin. La *Rhapsody* n'est une musique "à programme" que dans le sens général impressionniste, afin que chaque auditeur puisse lire dans la musique les épisodes que lui offre son imagination 4. » Gershwin a décrit précisément l'état d'esprit dans lequel il se trouvait au moment de la

conception de la *Rhapsody in Blue* :

Je n'avais aucun plan, aucune structure à laquelle conformer ma musique. Au début, la *Rhapsody* fut pour moi un but et non la réalisation d'un plan. [...] J'étais dans le train, avec son rythme d'acier, son bruit cliquetant qui si souvent stimule les compositeurs (j'entends souvent de la musique au cœur même du bruit), lorsque soudain j'entendis (je vis même sur le papier) la complète construction de la *Rhapsody* du début jusqu'à la fin. Aucun nouveau thème ne me vint à l'esprit, mais je travaillai sur le matériel thématique que j'avais en tête, et essayai de concevoir cette composition comme un tout... En arrivant à Boston, je possédais un plan précis, sinon sa substance réelle. Le thème central est venu s'ajouter tout à coup, comme cela m'arrive souvent. C'était chez un ami, à mon retour de Gotham. [...] Il est probable que je compose d'une manière inconsciente. En voici un exemple. Me mettre naturellement au piano au cours de réceptions est une de mes faiblesses. C'est ainsi que, sans penser le moins du monde à la *Rhapsody*, je m'entendis jouer un thème qui devait être en moi et qui ne demandait qu'à émerger. À peine était-il tombé sous mes doigts que je me rendis compte que je venais de trouver un thème. Une semaine après mon retour de Boston, j'avais pratiquement terminé la structure de la *Rhapsody in Blue* 5.

Gershwin compose une forme rhapsodique libre d'un seul mouvement qui, par la forme, s'apparente aux *Rhapsodies hongroises* de Liszt. On y entend clairement l'influence, non digérée, de Rachmaninov. L'œuvre doit tout d'abord s'intituler *American Rhapsody*. Ira Gershwin choisit un thème en *mi* majeur de cette pièce de Liszt, extrait de la partie centrale. Le choix du titre, finalement retenu, est intéressant, il réunit en une belle association d'idées le vocabulaire du jazz (une rhapsodie est une suite de sections vaguement reliées entre elles) et certains tableaux du peintre symboliste américain James Abbott McNeill Whistler tels que *Nocturne in Blue and Green* et *Harmony in Grey and Green*. Ira vient de passer l'après-midi dans une exposition de tableaux de Whistler, il suggère donc naturellement à son frère le titre de *Rhapsody in Blue*.

La composition est achevée en l'espace de dix-huit jours. La partition, Gershwin l'a conçue pour deux pianos. On l'a dit, l'orchestration a été confiée au pianiste et compositeur Ferde Grofé. Ancien altiste à l'Orchestre symphonique de San Francisco (1909-1919), Ferde Grofé écrit de nombreux arrangements pour l'orchestre de « jazz symphonique » de Paul Whiteman à partir de 1917, jusqu'à en devenir l'arrangeur attitré. Ferde Grofé composa même des partitions « symphoniques » pour cet orchestre, comme *Metropolis* en 1928. Il écrira des pièces plus ambitieuses, dont la *Mississippi Suite* (1926), la *Grand Canyon Suite* (1931) et la *Niagara Falls Suite* (1961).

Une question se pose : s'il en avait eu le temps, Gershwin aurait-il orchestré la *Rhapsody* ? Même si, au moment de la conception de l'œuvre, comme Grofé l'affirma, Gershwin avait peu d'expérience de l'orchestration (ses mélodies pour les spectacles de Broadway sont toujours signées par un orchestrateur extérieur), on a pourtant tendance à penser qu'il en aurait été tout à fait capable. Plusieurs de

ses travaux accomplis aux côtés de son professeur, Edward Kilenyi, l'attestent.

L'œuvre a d'abord été transcrite pour piano et orchestre, avant, deux ans plus tard, afin de satisfaire aux exigences d'une « musique sérieuse », de l'être pour grand orchestre symphonique ; puis, en 1942, pour piano et orchestre symphonique. La *Rhapsody in Blue* sera finalement arrangée pour toutes les formations imaginables, y compris piano solo sans orchestre. En 1925, Gershwin achèvera lui-même la réalisation de deux rouleaux pour piano mécanique (système Duo-Art) reproduisant sa propre interprétation de la *Rhapsody*. En plus de la partie de piano solo, il y incorpore une réduction au piano de la partie d'accompagnement, normalement dévolue à l'orchestre.

Gershwin est un jeune musicien. Sans être pauvre, son langage harmonique est plutôt basique, voire rudimentaire. Certaines mauvaises langues vont même jusqu'à affirmer que ses connaissances en harmonie sont aussi limitées que celles d'un débutant qui en aurait appris des rudiments dans un manuel bon marché. Non sans humour et avec une exagération certaine, Gershwin laisse entendre parfois que ses connaissances en matière d'harmonie peuvent tenir sur un timbre-poste. Il admettra d'ailleurs plus tard que les accords ont été « écrits sans attention particulière pour leur structure théorique. Lorsque mes détracteurs me disent qu'à l'occasion je trahis une faiblesse structurelle, ils ne m'apprennent rien que je ne sache déjà 6 ».

Comme Darius Milhaud dans *La Création du monde*, un ballet de 1923, Gershwin combine jazz et musique orchestrale classique. Introduction des notes bleues du jazz, alternance de passages organisés et de passages libres, improvisés au piano, martelés ; une partie de piano brillante, un final au climax puissant, un pathos culminant. C'est une musique totalement inédite pour l'époque, une pièce exceptionnelle faisant figure d'œuvre expérimentale. « Ce qui est important », précise Leonard Bernstein, qui découvrit la *Rhapsody in Blue* en 1944, le lendemain de son vingt-sixième anniversaire, à l'Hollywood Bowl, par l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, avec Oscar Levant au piano, et qui en grava une version échevelée près de quarante ans plus tard, en 1983, en public, à la tête, précisément — il n'y a pas de hasard —, de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, « ce n'est pas ce qui ne va pas dans la *Rhapsody*, mais ce qui va. Chacun de ses épisodes maladroitement reliés est en soi mélodiquement inspiré, harmoniquement véridique et rythmiquement authentique 7. »

Bernstein parle précisément d'épisodes. On a d'ailleurs souvent reproché à Gershwin de ne pas avoir suffisamment soigné ses transitions. En fait, la *Rhapsody in Blue* se trouve être une œuvre hybride, composite, une espèce de collage qui consiste en une série de

beaux thèmes qui se poursuivent :

Je trouve que les thèmes de la *Rhapsody* sont extraordinaires, inspirés, un don de Dieu..., poursuit Bernstein. Ils sont parfaitement harmonisés, idéalement proportionnés, pleins de lyrisme, riches, entraînants. Les rythmes sont toujours justes. Je ne pense pas qu'il y ait eu sur terre un mélodiste plus doué depuis Tchaïkovski, mais si on parle d'une vraie composition, c'est-à-dire d'une œuvre où tout ce qui arrive doit paraître inévitable, ce n'est pas le cas pour la *Rhapsody*. On peut en soustraire certaines parties sans que l'ensemble en souffre, sinon du raccourcissement... On peut même en intervenir des éléments sans dégâts. On peut couper à l'intérieur d'une séquence, y adjoindre une cadence nouvelle, jouer avec diverses combinaisons instrumentales, ou au piano seul. Le morceau peut faire cinq, six ou douze minutes. En fait, toutes choses qu'on inflige couramment à cette œuvre. Néanmoins, il s'agira encore et toujours de la *Rhapsody in Blue* 8.

En 2010, Riccardo Chailly enregistra à la tête du Gewandhaus de Leipzig une version surprenante de la *Rhapsody in Blue*, à la fois précise et fougueuse, avec le pianiste de jazz Stefano Bollani. « Ce que souhaitait Gershwin au départ, explique le chef d'orchestre dans le livret du disque, c'était importer le langage du jazz des années 1920 dans le répertoire classique, tout en conservant une notion de fraîcheur, d'ingénuité, de poésie immédiate. Mon interprétation a une influence directe sur le type de sonorité requis, et, sur ce plan-là aussi, les musiciens du Gewandhaus ont été extrêmement réactifs, faisant preuve d'une profonde culture stylistique et d'une grande précision. Dès le premier glissando de clarinette dans la *Rhapsody in Blue*, on entend parfois un Gershwin surexposé. Le Gewandhaus, au contraire, préserve la spontanéité de ce compositeur, qui est vraiment la clé de sa grandeur. Il n'est pas nécessaire de se laisser tenter par une quête d'originalité permanente, la partition est si bien écrite qu'elle a une valeur intrinsèque. Gershwin fait partie des auteurs qui ont le plus subi d'abus interprétatifs, comme Puccini, comme Rachmaninov, qui ne sont pas par hasard ses contemporains : ils ont souffert d'une attitude erronée des musiciens, une manière de lancer leur interprétation avec trop d'assurance dans des extrêmes que les auteurs eux-mêmes trouvaient fourvoyés 9. »

La pensée musicale de Gershwin, on l'a dit, provient principalement du piano. Le piano est à nouveau au centre du processus de création de la *Rhapsody*. Il n'est pas étonnant que, lorsque Gershwin conçoit une œuvre orchestrale plus ambitieuse, elle soit tout d'abord esquissée sur trois ou quatre portées, comme si elle était écrite pour deux pianos. La partition est ainsi conçue pour deux pianos, avec de grands espaces laissés pour la partie de piano solo. Cette partie sera, quant à elle, improvisée. Il donnera un signe de tête à Whiteman pour lui signaler l'entrée de l'orchestre.

Ferde Grofé ne chôme pas. Il campe presque en permanence chez Gershwin. Section après section, il réalise l'orchestration dans l'urgence, au fur et à mesure que le compositeur lui fournit les

différents éléments de la partition. Gershwin lui donne quelques indications, il ne désigne pas tel ou tel instrument mais le ou les musiciens de l'orchestre de Paul Whiteman requis pour tel ou tel passage.

L'orchestration de 1924 comprend une flûte, un hautbois, des clarinettes, un basson, des saxophones, deux cors, deux trompettes, deux bugles, un euphonium, deux trombones, un trombone basse, un tuba, deux pianos, un célesta, un banjo, des tambours, des timbales, une batterie, des violons, des contrebasses et un accordéon. Plusieurs musiciens jouent de deux instruments. « Ce fut le début d'une grande amitié qui dura jusqu'à la mort de George, dit Ferde Grofé. La première audition fut suivie de beaucoup d'autres chez l'éditeur Harms, qui s'occupait de tous les arrangements que je faisais des chansons de Gershwin, jouées par Whiteman et enregistrées chez Victor. J'eus l'occasion aussi de le voir très souvent chez Buddy De Sylva, et c'est là d'ailleurs que j'ai entendu pour la première fois le premier acte d'un opéra nègre, *135^e Rue* ou *Blue Monday*. George l'interprétait au piano et De Sylva chantonnait. Même dans ces conditions, le travail me frappa par son originalité. Il me semblait marquer un nouveau départ pour la musique américaine 10. »

L'orchestration est achevée seulement huit jours avant le concert. Une première audition est organisée le 4 février 1924, à midi, au Palais Royal Night Club. L'auditoire est composé de quelques privilégiés triés sur le volet, dont Walter Damrosch, chef d'orchestre du Philharmonique de New York, mais aussi Victor Herbert, compositeur, William J. Henderson, critique musical, Leonard Liebkind du *Musical Courier*, Pitts Sanborn, critique, Henry Osborne Osgood, directeur du *Musical America*.

Paul Whiteman est très enthousiaste : « Je sentais que George pouvait m'écrire la chose dont j'avais besoin. Quelque chose qui démontrerait que le jazz avait progressé. Quelque chose qui exprimerait ce que je cherchais à mettre en lumière. » Il est même euphorique lorsqu'il déclare à la presse : « Vous allez peut-être me dire que je suis fou ; peut-être allez-vous trouver le propos excellent et m'encourager... C'est en tout cas avec cette idée en tête que je vous ai invités ici. C'est le début d'une nouvelle ère pour la musique américaine 11. » La plupart des journalistes présents sont déconcertés. Ils sont pourtant quelques-uns à penser ce jour-là que Paul Whiteman a raison. Le compositeur Victor Herbert suggère à Gershwin de renforcer le milieu de la mélodie, de lui donner plus de force en développant le passage précédent. Gershwin accepte la suggestion, et opère quelques retouches sur la partition. Irving Berlin, qui assiste également à l'audition, écrira même un éloge en forme de chanson.

La *Rhapsody in Blue* est le fruit de l'union libre contractée par la

tradition symphonique avec le jazz. Trois ans plus tard, en 1927, Duke Ellington composera l'un de ses chefs-d'œuvre, *Black and Tan Fantasy*, sorte de poème symphonique qui intègre le jazz à la tradition symphonique, et tout au long duquel il affirme avec maestria une écriture originale aux fortes racines noires.

La *Rhapsody in Blue* se présente aussi comme une chronique de l'Amérique des années 1920. Le violoniste et chef d'orchestre natif de New York, Yehudi Menuhin, dira d'ailleurs que c'est en dirigeant la *Rhapsody in Blue* qu'il s'est senti le plus singulièrement américain. C'est bien cet espace mouvant, fluide, grouillant et trépidant du New York du début des *Roaring Twenties* que Gershwin capte dans cette œuvre : « J'ai essayé de composer une sorte de kaléidoscope musical de l'Amérique, avec ce grand mélange de races, notre incomparable vivacité, notre blues, notre folie urbaine [12](#). » Gershwin explique aussi :

Dans la *Rhapsody*, j'ai essayé d'exprimer notre mode de vie, le tempo de notre quotidien, avec sa vitesse, son chaos, sa vitalité. Je n'ai pas essayé de traduire par des sons des tableaux précis. Les compositeurs assimilent des influences et des propositions provenant de sources diverses, qui empruntent parfois aux ouvrages d'autrui. C'est pourquoi j'estime que la *Rhapsody* incarne un ensemble de sensibilités, plutôt qu'une présentation de scènes spécifiques du mode de vie américain [13](#).

Gershwin a capté le mouvement propre des années 1920, des Années folles, point de départ d'une course haletante vers l'abîme, vers le krach de 1929.

Voici comment George décrivait la *Rhapsody* à son frère aîné Ira : « On commence par briser la glace par une envolée de clarinette, pour éveiller l'attention et chauffer la machine. Dès la fin du premier morceau, quatre mesures et j'accentue un temps étouffé. C'est le premier cahot de la route. (Il accompagne ses paroles d'un geste.) On recommence deux mesures plus tard, mais on joue avec l'harmonie aussi. Le second cahot est également le premier virage. Avec le deuxième morceau, on est en route, avec en fond un décor blues et jazzy... mais en route pour où ? On change de note, on tourne et on vire sept fois avant de se jeter sur un *la* majeur, le genre de cycle de quintes qu'utilisent les musiciens rag. (George se précipite sur son piano pour illustrer son propos.) En même temps, j'oppose quatre notes à trois, pour qu'on ait l'impression d'accélérer sans arrêt. Il ne manquerait plus que quelques conventions classiques pour qu'on se croie en train d'écouter du Tchaïkovski ou du Liszt. Ça, c'est un rythme pour notre époque, Iz. Pas juste à cause du dynamisme, c'est notre pouls [14](#). »

Les répétitions de la *Rhapsody in Blue* durent cinq jours. Pour l'occasion, l'orchestre de Paul Whiteman, qui est un orchestre de danse, est augmenté d'une section de cordes ; il réunit trente-trois

musiciens. George Gershwin improvise les solos de piano. Il n'écrivit la partition de piano qu'après le concert, nous ne savons donc pas à quoi ressemblait la *Rhapsody* originale. « Je dois faire de la "création subjective", expliqua-t-il. Alors que j'esquissais, sans trop y penser, des sortes de *rhapsody-blues*, je m'entendis jouer un thème qui devait m'obséder depuis pas mal de temps. Dès qu'il s'échappa de mes doigts, je le reconnus. Une semaine après mon retour de Boston, la *Rhapsody* était achevée... ou presque. Il manquait bon nombre de précisions sur la partition pianistique mais, comme j'avais peu de temps et beaucoup de travail, je décidai de me laisser une part d'improvisation lors du concert 15. »

La structure de cette pièce d'environ quinze minutes est classique. L'idée de Gershwin est d'adopter une forme rhapsodique libre d'un seul mouvement. La rhapsodie a souvent eu des connotations nationales. Pure coïncidence ? Certains voient en la *Rhapsody in Blue*, on l'a dit, l'émergence d'une nouvelle musique américaine. Le reste du titre, *in Blue*, a trait non seulement aux *blue notes* incorporées dans le matériau mélodique de l'œuvre, mais aussi à la prépondérance du rythme strict à quatre temps qui évoque une marche de fanfare, et que l'on retrouve dans le blues.

Pour Paul Whiteman, c'est un concert exceptionnel. Il dépense pas moins de 900 dollars pour faire imprimer un programme de douze pages qui le représente. Hugh C. Ernst y écrit : « L'expérience se propose d'être purement éducative. Le but de Whiteman est de souligner, avec l'aide de son orchestre et de ses associés, les pas énormes qui ont été faits en matière de musique populaire depuis le jour où est né le jazz discordant, il y a environ dix ans, jusqu'à la musique réellement mélodique d'aujourd'hui. Le plus important facteur de l'amélioration de la musique américaine a été l'art de l'instrumentation. La formation de Paul Whiteman fut la première à faire des arrangements pour chaque sélection, qui était jouée conformément à leur orchestration. Depuis lors, pratiquement tout orchestre moderne a son propre arrangeur ou son groupe d'arrangeurs... Ils peuvent un jour ou l'autre donner naissance à une école américaine qui soit l'égale de celles d'origine étrangère. Voilà le véritable but de l'expérience. Si, à la fin du concert, vous pensez que cette musique est sans valeur et nuisible, votre devoir est de la détruire. Sinon, nous accueillerons quiconque désire aider à son développement 16... »

Revenons à la première audition publique. Le concert débute dans quinze minutes. La pression monte. Paul Whiteman est dans tous ses états. L'enjeu, autant musical que financier, est énorme. Il quitte les coulisses, met un imperméable sur son smoking et sort. Beaucoup de gens s'amassent devant le théâtre, sous la neige. Le voilà un peu rassuré, mais l'anxiété ne le quitte pas. Il est pris de panique, il est

envahi par ce qu'il appelle « une peur noire ». « J'aurais donné sans hésiter 5 000 dollars pour que le rideau ne se lève pas [17](#) », dira-t-il. D'ailleurs, il retarde le lever du rideau et veut annoncer que le concert est supprimé. Tout lui échappe. Le rideau se lève, l'Aeolian Theatre est complet. « On aurait pu remplir dix salles », lui affirme la caissière. Serge Rachmaninov, Leopold Stokowski, Walter Damrosch, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, Moriz Rosenthal, Leopold Godowsky, Mengelberg, John Philip Sousa, Jules Glaenzer et Otto Kahn qui ont tous les deux financé le concert, mais aussi quelques stars de Hollywood, se trouvent dans la salle.

Malgré l'intitulé du concert, la musique présentée cet après-midi-là n'est pas d'une grande modernité. On y entend surtout des arrangements habiles, signés Ferde Grofé, de chansons de compositeurs établis, tels que Irving Berlin et Jerome Kern. Peu de pièces originales affichent une grande modernité, seulement *A Suite of Serenades* de Victor Herbert, composé de quatre mouvements, « espagnol », « chinois », « cubain » et « oriental », et la *Rhapsody in Blue* de Gershwin.

De l'impatience, voire de l'ennui, se fait sentir dans l'assistance tout au long de ce long concert. Plusieurs spectateurs quittent la salle. Les applaudissements se font de plus en plus rares et polis. Après vingt et un morceaux à l'intérêt très inégal, quasiment à la fin de la soirée (la dernière pièce étant *Pomp and Circumstance* d'Edward Elgar), Gershwin s'approche du piano. Dès le premier « gémississement » de la clarinette, le public se redresse.

La *Rhapsody in Blue* s'ouvre *molto moderato* après un immense glissando ascendant de clarinette, sorte de « plainte hyperthyroïdique et hystérique [18](#) », dira Gershwin. Ce glissando, qui appartient autant au jazz qu'à la musique klezmer, participe de la légende de l'œuvre. L'idée de cette ouverture, qui est le passage le plus connu et emblématique de l'œuvre, est née au cours d'une répétition. La légende veut que l'introduction à la clarinette ait été écrite spécialement pour Ross Gormann qui était le premier clarinettiste de l'orchestre de Paul Whiteman. On estimait alors qu'il était le seul à pouvoir jouer ce glissando. L'ouverture de la *Rhapsody* symbolise la pleine affirmation de l'identité musicale américaine qui plonge ses racines dans le jazz. Gershwin aurait passé des heures avec Ross Gormann pour mettre au point cet effet essentiel qui donne le ton de l'œuvre dès sa première mesure. Une précision : Ferde Grofé n'a pas porté l'indication « *gliss (ando)* » sur la version jazz band, qui n'apparaît en fait que sur l'édition destinée à un orchestre symphonique.

Suit une cadence pour le piano, un thème en notes répétées dans un tempo rapide, influencé par Liszt et Chopin pour le rythme et la

mélodie, et Debussy pour l'harmonie. Enfin, survient un motif lyrique, inspiré par Tchaïkovski, une sorte de blues dans lequel se combinent différents éléments des thèmes précédents. Le chef de l'Orchestre symphonique de Boston, Serge Koussevitzky, qui créera la *Second Rhapsody* en 1932, se souviendra « de l'éclat éblouissant, de la virtuosité et de la précision rythmique du jeu de Gershwin, de son assurance et de son aisance inimaginables, enfin de son pouvoir dynamique sur l'orchestre et électrifiant sur l'auditoire 19 ».

La *Rhapsody* se termine par un rappel de la mélodie initiale de la clarinette. Plusieurs secondes de silence, puis des sifflets éclatent, des applaudissements, des clameurs et des rumeurs mêlés. Les rappels sont nombreux, c'est un énorme succès. Le silence qui suivit l'exécution de l'œuvre puis les salves d'applaudissements consacrent le style unique de Gershwin, synthèse éblouissante du romantisme russe, de la virtuosité lisztienne, d'une modernité « à la française » (héritée de Debussy et de Ravel) et des rythmes du jazz.

George Gershwin a vingt-cinq ans. Il connaît avec la *Rhapsody in Blue* un succès comparable à celui rencontré par Richard Strauss avec son *Don Juan* et par Serge Prokofiev avec sa *Symphonie classique*. Gershwin, compositeur de mélodies populaires, pourvoyeur de musique dite légère, de chansons pour spectacles de variétés, revues, comédies musicales et films, accède à un autre statut, celui de compositeur de musique dite sérieuse. Le voilà devenu le plus grand compositeur américain. « La *Rhapsody in Blue*, c'est une pièce que j'aime beaucoup, confie le pianiste, compositeur et chef d'orchestre Martial Solal. Elle n'est pas très difficile à jouer pour un bon pianiste. Elle a permis à Gershwin d'être considéré aux États-Unis comme un musicien d'une stature plus importante, mais aussi quelque peu critiqué 20. ».

L'accueil critique est très positif, voire élogieux. On loue l'esprit d'invention de Gershwin, la liberté de sa démarche, l'américanité de son inspiration. Certains y ont entendu la voix de l'Amérique. « C'est un genre nouveau 21 », écrit Olin Downes, du *Times*. On critique parfois une œuvre jugée mal ficelée. « Il y a là des choses banales, faibles et conventionnelles », écrit Lawrence Gilman dans la *Tribune*. Quelles que soient les critiques, on parle de la *Rhapsody in Blue*. On en parle beaucoup. Gershwin n'est plus un tapeur de bistrot, mais un compositeur qu'on prend au sérieux. En tout cas, certains. « Cette *Rhapsody* a tous les défauts d'une œuvre expérimentale, mais révèle un authentique don mélodique et un sens harmonique personnel, c'est une authentique musique de jazz, à la fois dans la composition et dans le langage 22 », écrit Deems Taylor. « La *Rhapsody* est une œuvre plus importante que *Le Sacre du Printemps* et que *Pacific 231* d'Arthur Honegger », lit-on dans *Musical America*, sous la plume d'Henry

Osborne Osgood. Le *Cambridge Music Handbook* estime quant à lui que « la *Rhapsody in Blue* a établi la réputation de Gershwin comme compositeur de renom 23 ».

Le compositeur Arthur Schwartz, auteur de nombreuses musiques pour Broadway et Hollywood, dont « You and The Night and The Music », « Dancing in The Dark » et « Alone Together », qui sont devenus des standards du jazz, écrit : « C'était une journée mémorable. La mémoire peut être décevante, surtout lorsqu'elle nous est favorable. Mais, tandis que Gershwin recevait toujours les applaudissements qui eussent pu être encore plus fracassants, je me souviens de m'être dit : "À partir de maintenant, cette composition révolutionnaire aura de l'influence sur tout l'avenir de la musique américaine 24." » « Le concert, écrivit Carl Van Vechten à Gershwin deux jours plus tard, fit tout naturellement fureur ; vous l'avez couronné de ce que je suis forcé de considérer comme le plus grand effort de musique sérieuse de n'importe quel compositeur américain. Continuez dans cette bonne voie et l'Europe en verra trente-six chandelles 25. »

Le succès est tel que Paul Whiteman programme immédiatement la *Rhapsody* pour six autres concerts. Et quatre mois plus tard, en juin 1924, Whiteman et Gershwin l'enregistrent sur phonographe (devant un grand pavillon, l'apparition du microphone donnera lieu, trois ans plus tard, à un nouvel enregistrement par les mêmes interprètes).

Le dramaturge anglais Noel Coward suit de près la production musicale de Gershwin, avec qui il s'est lié d'amitié. Dans une lettre du 29 octobre 1924, il écrit : « *Rhapsody* est un disque fabuleux, il m'a donné plus de plaisir que vous ne pouvez l'imaginer. C'est en citoyen anglais respectable et digne de ce nom que je m'installe pour l'écouter, mais quand arrive la fin du second mouvement, je serais capable de me laisser entraîner par les excès de passion les plus fous. Je vous prie de prendre bien garde lors de la composition de vos prochaines œuvres, car je ne répondrai pas des réactions qu'elles pourraient provoquer chez moi 26 ! »

À la grande surprise de Gershwin qui considérait la *Rhapsody* comme une œuvre plutôt « spéciale », peu facile d'accès, la composition est éditée. Le rentissement de l'œuvre est national et bientôt mondial. Elle est jouée à Bruxelles en 1925, à Paris dans la version pour deux pianos en février 1926, par Léon Kartun et Joseph Benvenuti, à Vienne en 1932, à l'opéra de Nuremberg en 1946. Les ventes rapportent à Gershwin la somme colossale de 250 000 dollars. La *Rhapsody* n'est pas seulement un sésame, c'est une manne. En mai 1930, George Gershwin recevra 10 000 dollars pour la jouer pendant deux semaines avec l'orchestre de Whiteman au Roxy Theatre de New York. La même année, pour sa seule utilisation dans le film *Le Roi du jazz*, consacré à Paul Whiteman, Gershwin recevra 50 000 dollars.

En 1975, Michael Tilson Thomas, qui dirige depuis son piano l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, enregistre la version donnée par Gershwin le jour de la création à l'Aeolian Theatre. Il a accès à la partition originale qui se trouve à la Bibliothèque du Congrès, à Washington, et consulte plusieurs fois Ira Gershwin. Soucieux de donner à cet enregistrement la plus grande authenticité possible, Michael Tilson Thomas fait restaurer la partition de 1924. Son interprétation de l'œuvre est au plus près de l'esprit de Gershwin, plus dépouillée, vive et vigoureuse que les enregistrements que l'on connaît, qui sont le plus souvent parés d'un vernis orchestral trop lisse.

Enthousiasmé par ces restaurations, Ira s'empresse de confier à Thomas les manuscrits et les esquisses de plusieurs autres œuvres de Gershwin, dont la plupart étaient totalement inconnues — *Violin Piece*, *Short Story*, de 1925, *For Lily Pons*, de 1933, *Promenade (Walking the Dog)*, de 1936 — et que l'on entend pour la première fois sur un disque.

Plutôt que la version symphonique, la plus jouée, le pianiste Jean-Yves Thibaudet a enregistré en 2009 la *Rhapsody in Blue* dans sa version princeps, à l'occasion d'un concert donné à Baltimore, dans le Maryland, l'Orchestre symphonique de la ville étant placé sous la direction de Marin Alsop. « La *Rhapsody* est bien mieux comme ça : elle y trouve un feeling et une sonorité complètement différents, dit-il. Toute l'expérience est différente, d'ailleurs, elle est bien plus jazzy. Les gens demandent si ce morceau est du jazz, du classique ou les deux, mais l'élément jazz sous-jacent est indissociable de cet ouvrage génial, et l'orchestration originale lui donne la saveur qu'il devrait avoir [27](#). »

La question de la pérennité de cette œuvre se pose : comment peut-elle être si symptomatique de l'imaginaire d'un pays et « tatouer » à ce point sa culture ? Symbole du New York des années 1920, la *Rhapsody in Blue* fait dorénavant partie du répertoire de nombreux orchestres américains. Elle est devenue une des œuvres orchestrales américaines les plus populaires et les plus jouées de par le monde. Le 1^{er} novembre 1942, Arturo Toscanini, à la tête de l'Orchestre symphonique de la NBC, en grave une version puissante et non moins scintillante, avec Earl Wild au piano et Benny Goodman à la clarinette, au Carnegie Hall de New York. « Gershwin est le seul véritable compositeur américain [28](#) », affirma Toscanini. Le pianiste Franck Amsallem en témoigne :

Avant le fameux concert de 1924 où la *Rhapsody in Blue* vit le jour, le paysage de la musique classique était quasiment uniformément composé de « reprises » ou de « classiques », comme on dirait dans notre jargon. Et voilà qu'un Américain, un New-Yorkais fils d'immigrants fraîchement débarqués, qui plus est juif, compose une œuvre américaine qui entre dans la postérité (c'est une première), et avec le succès que l'on sait. Pour New York, c'est un double exploit car cette musique issue, en partie de l'art viennois qui l'a fortement influencée, de celui du « Musical Theatre » et de celui de Harlem (le jazz, à cette époque-là,

c'était souvent Uptown), sort de ses entrailles. C'est de la musique essentiellement américaine, et quintessentiellement new-yorkaise. D'aucuns diront que c'est aussi de la musique juive, ce qui occasionnera un sentiment de fierté important au sein de cette communauté, majoritaire à New York et qui occupe une place prépondérante dans le monde de la musique et des arts de la scène, spécialement à New York, à cette époque-là comme maintenant. Ainsi, Gershwin, pour le commun des Américains, représente le premier compositeur américain adoubé par l'intelligentsia classique, américaine ou non 29.

En mars 1926, Gershwin se rendra à Londres pour assister à la production de *Lady, Bee Good !* Il sera fêté, reçu par la haute société londonienne, chez le duc de Kent et les Mountbatten. Dans la capitale anglaise, il rencontre aussi le compositeur américain George Antheil, qui est alors l'un des rares « compositeurs sérieux » à lui reconnaître une valeur supérieure à celle de simple fabricant de mélodies pour Broadway. « Le jazz envahissait le pays..., les couples s'enlaçaient d'un air mélancolique au son d'un blues rauque. La *Rhapsody in Blue* de Gershwin accompagnait tous les chavirements, raconte l'écrivain britannique sir Harold Acton. Elle semblait contenir toute l'ivresse des bars-cocktails au décor noir et chrome... une énergie irrésistible, suivie de la gueule de bois des petits matins blêmes, quand au long des trottoirs le vent pousse le journal de la veille. Gershwin lui-même la joua à la perfection au Savoy 30. »

Rhapsody in Blue, tel est le titre de la biographie filmée qu'Hollywood a consacrée à George Gershwin en 1945. Le film en noir et blanc d'Irving Rapper, très romancé, et particulièrement indigeste, narre la relation tumultueuse du compositeur, incarné par l'acteur Robert Alda, avec la chanteuse Julie Adams, Joan Leslie à l'écran. Oscar Levant, Paul Whiteman, Al Jolson, George White, Hazel Scott et Anne Brown jouent leur propre rôle dans ce film à l'intérêt plus que discutable. Une séquence montre Oscar Levant qui demande au compositeur : « George, si tu pouvais vivre une seconde fois, serais-tu toujours aussi amoureux de toi-même ? » Les studios Disney ont mis en images la *Rhapsody in Blue* dans *Fantasia 2000* : la musique illustre les destins croisés de quatre personnages qui cherchent leur bonheur. Cette œuvre est ainsi devenue partie intégrante de la culture américaine. À tel point que, lors de l'ouverture des jeux Olympiques de Los Angeles en 1984, elle fut jouée simultanément par quatre-vingt-quatre pianos à queue. Elle a également donné son nom à une rose.

Après le succès de la *Rhapsody in Blue*, parallèlement à son travail de composition de musique dite « légère » pour Broadway (trois comédies musicales en 1925 : *Tell Me More*, *Tip-Toes* et *Song of The Flame*, soit près de cinquante songs), George continue à écrire de la musique « sérieuse ». Sa *Short Story* pour violon et piano est créée le 8 février à l'University Club de New York. Samuel Dushkin, pour qui Stravinsky composera son *Concerto en ré* en 1931, est au violon,

Gershwin au piano. C'est sa seule œuvre pour violon. Issue de pièces inédites pour piano seul intitulées *Novelettes*, composées en 1923, elle sera reconvertie en pièces pour piano et incorporée à la série des *Trois Préludes* (qui seront bientôt six), qui seront donnés en concert au Roosevelt Hotel de New York, le 4 décembre.

George Gershwin connaît un succès éclatant avec la *Rhapsody* au cours d'une des périodes les plus extraordinaires et des plus turbulentes de l'histoire de l'Amérique. Une nouvelle culture américaine explose à New York. En architecture, dès les années 1920, l'influence de l'Art déco se fait sentir dans l'architecture new-yorkaise, avec son parti pris de simplification géométrique : Chrysler Building, Empire State Building, Chanin Building, Daily News Building, McGraw-Hill Building. En peinture ce sont, avec l'Ash-Can School, les peintres réunis autour de Robert Henri, mais aussi Edward Hopper et George Bellows qui furent ses étudiants, sans oublier le cercle d'Alfred Stieglitz qui comprend Georgia O'Keeffe, Arthur Dove et John Marin. En littérature, la nouveauté a pour noms Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway. En musique enfin : Irving Berlin, Jerome Kern, Duke Ellington, et George Gershwin auquel d'aucuns prédisent dans un avenir proche le rôle de chef de file de la jeune musique américaine.

Avec la *Rhapsody in Blue*, Gershwin affirme avec force son identité musicale. Avant Thelonious Monk et d'autres, c'est, en juillet 1925, le premier musicien américain à voir son portrait faire la couverture de *Time Magazine*.

Gershwin incarne ainsi la *success story* à l'américaine. Il a, répétons-le, cette image de dandy, de *wonder boy* des années 1930, cigare à la bouche, flirteur impénitent entouré de belles jeunes femmes, sportif souriant, amateur des soirées mondaines new-yorkaises les plus folles, et sa musique est celle de son temps. Voici ce que qu'écrivit le compositeur Virgil Thomson :

« Sa vision de la vie — de la vie du théâtre et de la musique — est celle d'un fournisseur de musique populaire à succès. D'un inventeur de musique. Il n'y a rien de mal à cela. C'est très facile à comprendre et à approuver : la musique populaire est fondée sur nos idéaux à l'eau de rose. Son œuvre est belle et bien construite. Elle a fait le tour du monde, tout le monde l'aime. C'est bon de penser que la vie est comme cela. Mais ce ne sont pas des images de la vie, plutôt des images de la mythologie [31](#).

Donc, George est riche et célèbre, mais l'amour, quelle place occupe-t-il dans sa vie ? À quoi bon vivre si l'on n'est ni épris ni aimé ? Serait-il trop occupé ou bien le hasard de la vie lui aurait-il refusé la rencontre décisive ? « Pourquoi me contenterais-je d'une seule femme alors que je peux en avoir autant que je le désire [32](#) », aurait-il dit. Ainsi confia-t-il à quelques amis intimes qu'il était incapable d'avoir une liaison durable avec une femme. « Il ne se donnait jamais

complètement, expliqua sa sœur Frances. Je crois vraiment que, avec l'enfance que nous avons vécue, il nous était très difficile de vivre une vraie relation [33](#). » Il semble aussi qu'à la compagnie des bourgeoises new-yorkaises il ait préféré celle des prostituées. Il fréquente régulièrement les bordels de New York. Peut-être est-ce l'un des endroits où il se sent bien, où il sent la vie battre en lui.

Il rencontre pourtant, en 1925, une femme qui va le marquer plus profondément. Elle s'appelle Kay Swift. Ils font connaissance au cours d'une soirée new-yorkaise, organisée chez les Warburg en l'honneur de Jascha Heifetz. James Paul Warburg est l'héritier d'une famille de banquiers juifs allemands. Il est diplômé de Harvard et a été pilote d'avion au cours de la Première Guerre mondiale. Sa femme, Kay, est issue d'une famille plus modeste : la mère, anglaise, est décoratrice, le père critique musical. Kay, de ce fait, a reçu une éducation musicale très poussée, autant au piano qu'en composition à l'Institute of Musical Art, aujourd'hui Juilliard School. C'est une belle femme brune de vingt-huit ans. Elle est élégante, charmante. Elle est donc mariée et mère de trois enfants. Après cette soirée, Kay sera de plus en plus souvent aperçue aux côtés de George Gershwin. Les Warburg mènent, semble-t-il, chacun leur vie de leur côté, jusqu'à la dissolution de leur mariage, en 1934. James Paul Warburg dira qu'il aimait Gershwin malgré le ressentiment que lui inspirait ce « génie égocentrique [34](#) » qui s'immisça dans sa vie privée.

Dans son autobiographie parue en 1943, qui est pourtant intitulée *Who Could Ask For Anything More ?* — une phrase extraite de « I Got Rhythm » de Gershwin —, Kay Swift évite de parler de sa liaison avec le musicien. Dans cette Amérique puritaine et bien pensante des années 1940, il était, semble-t-il, difficile pour une femme mariée, mère de trois enfants, d'afficher publiquement une aventure extraconjugale. Mais plus tard, en 1987 — cinquantenaire de la mort de Gershwin —, elle abordera ouvertement, au cours d'une interview, leur liaison amoureuse :

Il avait un charme énorme. Il venait me voir après ses cours de composition, il éparpillait ses notes. Je savais pourquoi : il n'ignorait pas que je ne comprenais pas ce qu'il me disait à propos des gammes, il voulait juste se remémorer ce qu'il venait d'apprendre. Il le partageait avec moi. Puis venait la petite valse qu'il jouait aux jeunes filles. Il y avait un blanc où placer le nom de la jeune fille courtisée [35](#).

Elle se souvient plus particulièrement des rapports que Gershwin entretenait avec ses enfants :

Il les adorait. Il fit parfois des erreurs avec eux. Il était très direct. Encore plus qu'avec les adultes. Il disait : « Vous ne m'aimez pas ? » Ça les embarrassait. L'aînée ne l'aimait pas. Elle le voyait comme une menace, ce qui était le cas. Alors, il se mettait à jouer au malheureux et disait : « Je ne suis qu'un pauvre Russe. » Il était les deux. Il avait tant d'aspects différents [36](#).

Kay Swift ajoute :

Il a eu plusieurs histoires, j'en suis sûre. Cela m'était égal car je savais que j'avais ma place, je l'ai toujours su. Je n'étais donc pas jalouse. Je l'aurais été si j'avais pensé qu'il s'intéressait à une autre [37](#).

Kay Swift sera l'alliée, la conseillère de Gershwin. Musicienne, elle-même compositrice (elle fut la première femme à écrire une comédie musicale, *Fine and Dandy*, en 1930), elle va suivre de très près sa production musicale. Souvent, George fera appel à elle et la consultera à propos de telle ou telle de ses partitions. Elle réalisera de nombreuses transcriptions de sa musique qu'elle annotera et jouera. Et après la mort de Gershwin en 1937, elle travaillera avec Ira sur plusieurs de ses œuvres inachevées. Bien des années après la mort du compositeur, une photo de Gershwin trônera en bonne place sur le piano de Kay Swift. Cette photo a été dédiée par Gershwin : « *With love*. » Le témoignage de Frances, la sœur de Gershwin, est fondamental :

Je ne me souviens pas qu'il se soit épris de quelqu'un, à l'exception de Kay. Ils avaient des chevaux et allaient se balader [38](#).

Oh, Kay !, le titre de la comédie musicale de George et Ira Gershwin à l'affiche de l'Imperial Theater de Broadway à partir du 8 novembre 1926, fait directement référence à la liaison de George et Kay, qui dura pas moins de dix ans. Kay Swift aurait pourtant pu divorcer et épouser Gershwin. Pour Katharine Weber, la petite-fille de Kay Swift, s'ils ne se sont pas mariés, c'est à cause de Rose, la mère de Gershwin qui n'était « pas contente que Kay Swift ne soit pas juive [39](#) ».

Gershwin serait-il trop et mal aimé ? À New York, son nom est sur toutes les lèvres. Le terme galvaudé de « génie » est très souvent utilisé pour le définir. Un exemple, parmi beaucoup d'autres : « Il y a chez lui l'étincelle du génie musical, écrit Beryl Rubinstein, très sérieux membre du Music Institute de Cleveland. Ce jeune compositeur flamboie d'originalité... Je pense qu'avant longtemps l'Amérique honorerait son talent et que son nom figurerait sur la liste des compositeurs importants [40](#). »

George reçoit nombre de flatteries, compliments et louanges qu'il sait démesurés. A-t-il l'impression d'être léger, de ne pas aller au fond des choses ? D'être plus un emprunteur qu'un créateur ? De connaître un succès qui lui paraît illégitime ? De ne pas être reconnu par le monde de la musique dite classique ? Est-il poursuivi par un insupportable sentiment d'imposture ? Une mélancolie incurable ? Le sentiment de posséder un don qui rend les choses trop faciles ? « Il avait une facilité extraordinaire, un génie pour digérer chaque chose et utiliser ce qu'il apprenait pour sa propre musique [41](#) », fera

remarquer Kay Swift. Pourtant, il souffre d'une insatisfaction chronique ponctuée de fortes phases dépressives. Le mal-être de Gershwin reste un mystère. « Il n'était pas seulement insouciant, il était très mélancolique et solitaire aussi, expliqua Anne Brown, qui a incarné le rôle de Bess dans *Porgy and Bess*. Je sentais que quelque chose l'inquiétait. Il était très compliqué. Il avait plusieurs visages. Quelqu'un de sensible pouvait ressentir ce conflit dans son comportement 42. » « Sous l'apparence enflammée et sociable couvait un Russe triste 43 », estima Kay Swift.

Des problèmes physiques ont aussi leur place dans cet état général. Dans un article intitulé « He Couln'd't Be Saved », publié le 25 octobre 1998 dans le *New York Times*, Edward Jablonski, auteur d'une biographie de Gershwin, *The Gershwin Years*, révéla que, depuis 1922, Gershwin est sujet à de graves maux de ventre, et que ses plaintes ne sont pas prises au sérieux. Son rythme de travail est très soutenu, parfois harrassant. Sa production est impressionnante : en deux décennies, il compose pas moins de quarante-cinq revues ou comédies musicales. Il subit une pression constante. Le métier de musicien, certainement pas un temps partiel, est un engagement total. De 1920 à 1924, il écrit quarante-cinq chansons. Ce faux dilettante est un bourreau de travail. Tout est fulgurance dans cette existence sans prologue dont on se dit aussi qu'elle court le risque d'un rapide épilogue.

Le Concerto en fa

Walter Damrosch, chef de l'Orchestre philharmonique de New York, a assisté à la création de la *Rhapsody in Blue*. Il a été très impressionné par cette œuvre qui incarne pour lui un nouvel horizon pour la musique américaine. Il réussit à convaincre Harry Harkness Flagler, le président de la New York Symphony Society, de commander au jeune Gershwin — il a alors vingt-six ans — un concerto avec grand orchestre. En avril 1925 est signé un contrat en bonne et due forme : le *New York Concerto*, qui deviendra le *Concerto en fa*, doit être créé le 3 décembre par l'Orchestre philharmonique de New York sous la direction de Walter Damrosch à New York, au Carnegie Hall. L'enjeu est de taille. Il s'agit de confirmer le succès remporté avec la *Rhapsody*. Gershwin écrit : « Beaucoup de gens pensaient que ma *Rhapsody* n'était qu'un coup de chance. J'ai donc décidé de leur montrer ce que je savais faire et de composer une œuvre de musique "pure". La rhapsodie, comme son titre l'indique, était une impression du blues. Le concerto, lui, ne se rattacherait à aucun programme 1. » Cette nouvelle œuvre nécessite un travail beaucoup plus important que la *Rhapsody in Blue*. Cette fois, il réalise l'orchestration lui-même : « J'ai commencé à l'écrire à Londres, après avoir acheté quatre ou cinq livres sur la structure musicale pour apprendre ce qu'était exactement la forme "concerto", confie-t-il au *New York Times*. Et, croyez-moi, il fallait assurer... j'avais déjà signé le contrat 2 ! » Le fait qu'il se soit alors penché, et alors *seulement*, sur des livres traitant de la forme classique et de l'orchestration en dit beaucoup sur ce mélange de confiance et de candeur de Gershwin. D'autant plus qu'il est, jusqu'au mois de juin, entièrement accaparé par différents spectacles, dont un à Londres.

Si, pour Gershwin, l'inspiration première advient naturellement, elle fait ensuite l'objet d'un travail méticuleux. Gershwin, on l'a dit, est travailleur, rapide et prolifique. Il a signé trois contrats pour des comédies musicales à Broadway, aussi ne sera-t-il en mesure de commencer à travailler sérieusement à l'écriture du *Concerto* qu'à partir de juin 1925. Un ami invité au cours de l'été chez les Gershwin le trouve installé dans un hôtel voisin. Il a loué quelques pièces afin de pouvoir composer en paix : Gershwin passe tout l'été à New York, le *Concerto* prend forme.

Lorsqu'il se trouve au piano, les idées lui viennent naturellement. « Ne jamais attendre l'inspiration, conseillait Stravinsky, mais composer régulièrement, chaque matin, que vous le vouliez ou non. Si vous ne parvenez à rien un jour, ne vous découragez jamais : vous

pouvez être certain qu'un autre jour vous déborderez d'idées 3. »

Loin de l'image romantique et non moins stéréotypée de l'écrivain torturé devant sa page blanche qui vit les angoisses, les affres de la création, George est un travailleur frénétique et prolifique au fort pouvoir de concentration. « J'ai souvent composé mes chansons avec d'autres personnes dans la pièce ou en train de jouer aux cartes dans celle d'à côté, se souvient Gershwin. Lorsque je me trouve dans l'état d'inspiration voulu, je puis le maintenir jusqu'au bout du travail 4. »

Gershwin travaille sans se poser trop de questions d'ordre esthétique. Il compose, façonne sa musique telle qu'elle apparaît, naturellement. Comme le meilleur des artisans, il s'applique simplement à maîtriser toutes les formes musicales. Chez lui, aucun formalisme, aucune théorie, aucune prise de position fracassante : Gershwin est un compositeur naturel, instinctif. « Il ne voulait pas faire de l'américain, précise Kay Swift. Ça s'est juste imposé, d'une façon joyeuse et spontanée. Sa musique a toujours été spontanée, comme s'il venait de l'écrire 5. »

« Il y avait de la musique dans la maison de mon voisin durant les nuits d'été. Dans ses jardins bleus, des hommes et des filles allaient et venaient comme des phalènes entre les murmures, le champagne et les étoiles 6. » Rien n'est plus proche de la musique de George Gershwin que la célèbre ouverture du troisième chapitre de *Gatsby le Magnifique*, de Francis Scott Fitzgerald et, plus loin, ces lignes : « À présent, l'orchestre joue une musique de cocktail jaune, et l'opéra des voix monte d'un ton. Le rire est plus aisé de minute en minute, versé avec prodigalité, puisé dans un monde joyeux. » « Viennent irrésistiblement à l'esprit des chansons comme “S Wonderful”, “Oh, Lady, Be Good !” ou “I've Got A Crush On You”. »

Dans leur architecture, les *songs* de Gershwin présentent une grande simplicité formelle. Une ligne mélodique pure, pas d'ornements superfétatoires dans les mélodies du compositeur qui cherche l'efficacité, la force expressive et tend parfois à l'épure. Franck Amsallem le dit très clairement :

Pour un chanteur, les thèmes de George et Ira Gershwin sont un pur plaisir, dû notamment à l'accord parfait de la mélodie et des paroles... C'est probablement banal mais c'est la stricte vérité. Les mélodies, quant à elles, sont quelquefois simples, très « singables », et par là même propices à être réinterprétées de mille façons. Le naturel de ces mélodies, je pense à « Nice Work If You Can Get It » ou à « Isn't It A Pity », est souvent désarmant et l'on ne peut que s'attacher à des mélodies si malléables et si chantantes 7.

Dans un article intitulé ironiquement « Why Don't You Rush Upstairs and Write a Nice Gershwin Tune ? » (« Pourquoi ne cours-tu pas à ta chambre écrire un bon petit air à la Gershwin ? »), publié en 1955, c'est-à-dire entre la composition de *Wonderful Town* et celle de *Candide*, Leonard Bernstein explique quelle est la différence entre

Gershwin et lui : « Gershwin était un compositeur de *songs* qui a évolué vers la musique sérieuse. Je suis un compositeur de musique sérieuse qui essaie d'être un auteur de *songs*. » Un dialogue imaginaire a lieu entre Bernstein et un producteur. Le voici :

« Étrange, très étrange, ce qui se passe avec ton spectacle, affirme le producteur. C'est un grand succès public, à l'affiche depuis cinq mois, et il n'y a pas de hit. Comment l'expliques-tu ? » Le compositeur : « Je n'écris pas de chansons commerciales, voilà tout. [Gershwin] avait ce don magique. Il faisait des succès, je ne sais pas comment. Il y a des gens qui font ça comme ils respirent. » Le producteur : « Tu devrais t'inspirer de George : tes *songs* sont tout simplement trop recherchées. Tu t'efforces trop de les rendre "intéressantes". Ça n'intéresse pas le public, tu sais... Un petit effet dissonant à la basse te fait plaisir à toi et peut-être à quelques-uns de tes intellectuels d'amis, mais ce n'est pas ce qui fait un succès. Tu te complais dans des accords inhabituels, des sauts d'intervalles bizarres et des formes tordues : c'est juste un petit jeu qui n'amuse que toi. George se fichait de tout ça. Il écrivait des airs à la douzaine, des airs simples que tout le monde pouvait se remémorer, chanter et rechanter. Il écrivait pour les gens, pas pour les critiques. Ce qu'il te faut, c'est apprendre à être simple, mon garçon 8. »

Les compositions de Gershwin conjuguent force expressive, limpidité et simplicité. Interrogé en 1999 par les journalistes Bertrand Dermoncourt et Karol Beffa à propos des « particularités de la musique américaine », le compositeur américain John Adams, auteur de l'opéra *Nixon in China* qui s'inscrit dans la filiation gershwinienne, répondit : « Tout d'abord, il me semble que la musique américaine est extravertie, même dans une œuvre très lyrique comme l'*Adagio* de Samuel Barber : pensez aussi à Miles Davis. Une autre caractéristique est la simplicité. On peut retrouver cette simplicité dans tous les domaines artistiques, jusque dans l'abstraction picturale d'un Pollock ou d'un Rothko. On comprend toujours le message. Andy Warhol ne pouvait être qu'américain, pas Derrida ni Proust ! Parallèlement à cette simplicité, la musique américaine fait grand cas de la notion d'espace. Je parle de la grande musique américaine, en tout cas, comme celle de Duke Ellington, pas celle écrite par des compositeurs voulant singer l'avant-garde européenne. Enfin, je perçois dans la musique américaine un grand sens de la pulsation rythmique, dû au lien direct avec la musique populaire : le folk, le ragtime à l'époque d'Ives, le jazz avec Copland ou Gershwin, la musique latine pour *West Side Story*, le « jazz cool » pour Steve Reich, le punk pour Michael Gordon aujourd'hui 9. »

Dans un document sonore rare, enregistré en 1926, « The Half Of It », on entend George Gershwin au piano associé à Fred Astaire aux claquettes. « Ça te plaît, George ? demande Fred Astaire. — Oui, vas-y, encore un tour ! » lui répond Gershwin. Un même élan, des gestes et phrasés rythmiques identiques, dans la dynamique propre à la musique, les doigts du pianiste et les pieds du danseur sont en osmose. « George écrit pour les jambes 10 », conclut son ami Fred Astaire. De son côté, S. N. Behrman parle à propos de Gershwin de « sens

passionné du rythme vital » : « George chante avec une très belle voix, il fait des gestes précis... Illuminé et revitalisé par sa propre musique, Gershwin communique instantanément cette illumination et cette vitalité aux autres 11. »

Comment Gershwin parvient-il à composer tant de chansons qui se gravent si profondément dans nos mémoires ? Qu'est-ce qu'une belle mélodie ? Un refrain qu'on siffle dans la rue ou bien sous sa douche, un air entêtant qui rend heureux ? Ses mélodies possèdent ces qualités, à la fois chantantes, lyriques et entêtantes, en un mot irrésistibles. Étonnamment, et sans qu'on les ait jamais entendues, elles nous semblent même parfois connues, comme familières. Ce que confirme le scénariste George S. Kaufman : « La musique de Gershwin lui est [au public] déjà si familière que, lors de la première, il pense qu'il s'agit d'une reprise 12 ! »

Les compositions de Gershwin, on l'a dit, conjuguent à la fois simplicité et limpidité. Une autre grande qualité innervait l'ensemble de ses *songs* : la fraîcheur, qui renouvelle, réactive l'imagination. « Il y a chez Gershwin une extraordinaire sensibilité, estime le pianiste Fazil Say qui a enregistré la *Rhapsody in Blue* aux côtés de Kurt Masur et de l'Orchestre philharmonique de New York, de l'esprit, des trouvailles harmoniques et rythmiques permanentes. Il s'y ajoute le jazz, le ragtime, la comédie musicale ou encore la musique latino. Il n'y avait pas eu, auparavant, semblable combinaison dans l'histoire de la musique 13. »

Parallèlement à ses œuvres plus conséquentes que sont la *Rhapsody in Blue* et le *Concerto en fa*, Gershwin signera pas moins de deux cents mélodies (Broadway, la comédie musicale, correspond à plus des trois quarts de sa production musicale). Ce sont des thèmes aux harmonies simples qui sont mémorisables instantanément. Des thèmes que les musiciens de jazz s'approprièrent facilement et qui se prêtent à toutes les variations, toutes les extensions possibles. Les mélodies de Gershwin font partie du « patrimoine » des musiciens de jazz, laisse entendre le pianiste de jazz et chef d'orchestre Andy Emler, qui ajoute :

Il y a dans l'histoire de la musique de nombreuses pièces « intemporelles ». Il semblerait que ce qui reste en tête, ce qui les rend intemporelles, sont les mélodies, la 40e Symphonie de Mozart, le Boléro de Ravel, l'Hymne à la joie de Beethoven et les standards n'échappent pas à la règle. Ce sont ces airs que les gens mémorisent et fredonnent, et non les rythmes ou les harmonies... Tout le monde connaît « The Man I Love » même si peu de gens pourraient en donner le titre et le compositeur 14...

Le témoignage du pianiste Martial Solal va dans le même sens :

Il est évident que Gershwin adorait le jazz, mais la gloire qu'il a obtenue est bien celle d'un compositeur de chansons, qui n'a aucune commune mesure avec celle d'un musicien de jazz. Et c'était un formidable compositeur de chansons. Pour moi, Gershwin a surtout été un

fabriquant de belles mélodies, faciles à retenir, et un pourvoyeur d'un grand nombre de standards. Ses compositions, devenues des standards, l'ont surtout été pendant l'époque du middle jazz, avant l'avènement du style be-bop. Les thèmes qui servaient alors aux improvisateurs de jazz étaient presque tous des chansons, comportant des paroles, donc connues du grand public. Celles de Gershwin ont été parmi les plus jouées par les musiciens de jazz, surtout celles dont la trame harmonique était relativement simple 15.

Qu'est-ce qu'un standard ? Le standard est cet air à la mode, dont la plupart sont issus des comédies musicales de Broadway, qui a résisté à l'épreuve du temps et qui, devenu intemporel, fait partie du répertoire commun aux musiciens de jazz. Dans la comédie musicale de Broadway, le standard est constitué d'un couplet (*verse*) et d'un refrain (*chorus*). Ce que les musiciens de jazz retiennent, c'est le chorus. On entend aujourd'hui par chorus le solo du musicien. Après avoir exposé le thème, celui-ci improvise un ou plusieurs chorus. La forme classique du chorus est de trente-deux mesures réparties en quatre parties de huit mesures. L'archétype en est la chanson « I Got Rhythm », de Gershwin.

Les standards constituent le répertoire des musiciens de jazz, ce qu'on appelle le *Great American Songbook*, le « *Grand Livre des chansons américaines* » que tout jazzman qui se respecte se doit de connaître. Il appartient à tous, il est connu de tous, c'est le terreau fertile, le répertoire commun de thèmes et de refrains à partir duquel le musicien de jazz va pouvoir improviser, développer, réorienter un répertoire, sur lequel le soliste va laisser son empreinte. C'est bien dans l'interprétation, l'improvisation que se révèlent le mieux les qualités d'invention d'un musicien. Pour l'amateur de jazz, le standard est ainsi l'occasion de mettre en perspective sonore les plus grands orchestres et les meilleurs solistes. Non pas pour comparer leurs performances, mais afin d'embrasser au contraire la richesse infinie des interprétations. Une histoire du jazz peut ainsi être établie à l'écoute successive des nombreuses interprétations du standard « Body and Soul ». Chaque musicien apporte sa pierre à ce patrimoine commun de variations sans cesse remis sur le métier. Plutôt que sa nostalgie, le standard est l'enfance du jazz, sa mémoire toujours en mouvement, un terrain de jeux à réinventer sans cesse.

En fait de « standard », nous sommes ici en présence, comme on le voit et l'entend, de tout autre chose que d'un schéma purement répétitif et mécanique sur le mode de ceux qui feraient le fond de la musique populaire à l'âge industriel. Quelque chose que Le Corbusier a fait plus qu'entrevoir quand il évoquait, dans *Vers une architecture*, la question du *standart* (avec un « t ») : « Établir un standart, c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, à rendement maximum, à emploi minimum de moyens, main-d'œuvre et matière, mots, formes, couleurs, sons 16. »

Revenons au *Concerto*. George travaille avec ardeur sur la partition. Il compose au piano, parfois la nuit, lorsque le calme est enfin revenu dans la maison. Pendant ce temps, la famille Gershwin s'installe dans une maison de cinq étages en granit blanc, sur la 110^e Rue, près de Riverside Drive. Le symbole est fort : juste au moment où Gershwin pénètre dans le très respectable et non moins prestigieux Carnegie Hall, il investit une vaste demeure, luxueuse et pourvue de cinq étages. Au rez-de-chaussée se trouvent une grande entrée et une salle de billard. Les deux premiers étages comprennent le salon et la salle à manger. Les troisième et quatrième étages — qu'Ira annexera lorsqu'il se mariera en 1926 — sont occupés par les chambres. Le cinquième étage, qui est l'espace de George, est constitué d'une vaste pièce très confortable. Des boiseries, une décoration stylée, de profonds fauteuils, une cheminée en brique : l'endroit est sobre mais luxueux. On y trouve l'un des trois pianos (les deux autres Steinway sont dans les étages inférieurs) sur lesquels il travaille. Il a même fait aménager, au-dessus de son lit, des placards spéciaux pour ranger ses manuscrits et ses partitions.

Gershwin a engagé du personnel de maison. Nanette Kutner est sa secrétaire depuis le milieu des années 1920. Elle sera remplacée dans les années 1930 par Zenaide Hanenfeldt, une musicienne d'origine russe surnommée Zena. Elle travaillera plus tard avec Léon Theremine, l'inventeur dans les années 1920 du premier instrument de musique électronique. Zena voit en Gershwin un homme qui « manque d'assurance, sophistiqué, digne, fiable, juvénile, enthousiaste en toutes choses, d'humeur changeante, parfois irréfléchi [17](#) ». Puis Gershwin engagea, en 1929, un certain Frank Dindl, immigré viennois, qui devint ni plus ni moins que son domestique, et, en 1931, Paul Mueller, un immigré allemand qui sera jusqu'à la fin son assistant, son chauffeur et son masseur.

Le premier mouvement du *Concerto* est écrit en juillet 1925, le deuxième en août, le troisième en septembre. L'orchestration complète est achevée le 10 novembre. Pour beaucoup, le *Concerto en fa* montre d'énormes progrès dans la technique de composition de Gershwin. D'autres estiment qu'il emprunte trop à la forme concertante classique. Gershwin s'enfermerait dans un formalisme, il aurait perdu toute son originalité. Ce concerto, a-t-il précisé, « est écrit exactement dans le même esprit que ceux de Mozart et de Saint-Saëns. À mon avis, la musique d'un concerto peut être grave et brillante, et il n'est pas nécessaire qu'elle prétende à la profondeur ou qu'elle vise à des effets dramatiques [18](#) ». Effectivement, autant la rhapsodie ne correspond pas à une forme définie, autant le concerto impose au compositeur une forme traditionnelle. Gershwin s'y adapte. Il coule ses mélodies dans le moule du concerto. Un moule ou bien un vêtement trop étroit

pour Gershwin ?

Le *Concerto en fa* perdure grâce à sa beauté mélodique et à sa force rythmique. On est saisi par la beauté du mouvement lent central, l'*Andante con moto*, qui est magique. Il naît, écrit le compositeur, dans « une poétique atmosphère nocturne qui cherche à évoquer le blues américain, mais dans une forme plus pure que celle qui le caractérise habituellement [19](#) ». À nouveau, la méthode de composition de Gershwin provient du piano. Et, comme la *Rhapsody*, le *Concerto en fa* est tout d'abord esquissé sur quatre portées. L'ébauche du final est daté de « septembre 1925 ». Le même mois, avant même de commencer l'orchestration de l'œuvre, et probablement avant d'achever le final, il joue, à partir de l'esquisse, les deux premiers mouvements sur deux pianos, avec son ami William Daly, le dédicataire de ses *Préludes*.

Après cette version en privé, Gershwin s'offre, en novembre 1925, le luxe d'engager un orchestre de soixante musiciens, celui de Walter Damrosch, qui est présent à la répétition, et de louer le théâtre du Globe afin de réaliser une première lecture. Il a demandé à William Daly, excellent pianiste, mais aussi chef d'orchestre, de se mettre au pupitre, lui-même étant au piano. Le *Concerto* est joué et enregistré. De nombreuses modifications sont apportées à l'œuvre. Kay Swift assiste à la répétition du *New York Concerto* qui s'intitule à présent, plus simplement, le *Concerto en fa*. Elle témoigne :

Avez-vous déjà eu la sensation qu'un compositeur pouvait ressembler à sa musique ? Je crois que c'est parfois possible, et dans le cas de George Gershwin, c'était vrai. L'homme et sa musique se ressemblent fortement. L'idée m'en est venue à la répétition de son Concerto en fa, en 1925. [...] La répétition avait lieu au Carnegie Hall et bien qu'il ne l'ait pas fait, bien sûr, on aurait cru qu'il allait courir vers le piano. Son excitation était palpable, les quelques personnes qui faisaient partie de l'auditoire s'en sont bien rendu compte. Il était fin, longiligne et rapide, il a toujours paru plus grand qu'il n'était. Il s'est assis au piano, bien vertical, sans geste inutile, mais avec une excitation telle que le premier et le dernier mouvement du Concerto étaient étincelants, tandis que le deuxième mouvement, lent, plus nostalgique, n'était pas pour autant sentimental. Lorsque à la fin il s'est levé pour féliciter Walter Damrosch et son orchestre, il était évident que la performance avait été l'une des expériences les plus réjouissantes qu'un compositeur puisse connaître. Entendre son œuvre, et que l'interprétation soit si proche du son qu'il souhaitait lorsqu'il l'a composée [20](#).

Gershwin, malgré l'excitation, la concentration, est toujours détendu durant les répétitions. Toujours le sourire et le cigare aux lèvres. En fait, ce sourire, il ne s'en départ jamais. Un sourire lointain. Le chef adhère à l'œuvre. Les musiciens de l'orchestre sont engagés. Il faudra pourtant un certain temps avant que l'orchestre s'abandonne, oubliant sa très sérieuse tradition symphonique, à la souplesse des rythmes de la plume gershwinienne.

Le *Concerto en fa* adopte la composition traditionnelle d'un concerto classique : *allegro*, *adagio* — *andante con moto*, *allegro agitato*, mais en la sortant de la disposition conventionnelle vif-lent-vif. On peut y entendre l'influence d'un compositeur alors très populaire,

Rachmaninov, que Gershwin affectionne, mais aussi, dans le dernier mouvement, l'allegro agitato, l'influence de Ravel. Le premier allegro suit la forme de la sonate traditionnelle et trouve sa base rythmique dans le charleston. Le mouvement médian, possédant par endroits un caractère qualifié par Gershwin de « nocturne », est plein de charme. Le mouvement final quant à lui, l'allegro agitato, possède tous les caractères du rondo. Nombre de critiques musicaux considèrent le *Concerto en fa* comme l'œuvre américaine la plus significative des années 1920.

« À mon sens, le *Concerto en fa* est un ouvrage que sa grandeur et sa difficulté permettent de comparer à du Stravinsky », explique le chef Riccardo Chailly qui enregistra une belle version de l'œuvre à la tête du Gewandhausorchester, avec le pianiste de jazz Stefano Bollani. Le chef italien ajoute :

Son style est néoclassique, et mon intention est précisément de replacer le *Concerto* dans ce contexte néoclassique. Je sens Gershwin proche du génie de Stravinsky, pour des questions de culture des timbres, d'orchestration, et par sa constante recherche d'un univers rythmique différent. Il y a en permanence, chez Gershwin, un relâchement du tempo de départ, le danger d'un mouvement ondoyant ; selon les ornements et la flexibilité du tempo, il faut au contraire maintenir le sens du rubato, tout en respectant un Haupttakt, une pulsation de base qui sert de référence. On peut « déformer » la pulsation interne d'une mesure, mais le blues impose et perpétue inexorablement sa pulsation. Ainsi, nous avons cherché à contenir les exubérances, la liberté des « extrêmes », dans le premier mouvement et encore plus dans le second (un Après-midi indolent...), en conservant la pulsation du blues. Le final, quant à lui, est presque tout entier sur un tempo unique, inexorable lui aussi, « a ghigliottina » (façon guillotine), comme je dis. L'idée était d'arriver à la dernière page, aux trilles de trompettes et des cuivres, comme si à cet endroit la musique était un cri, pour prendre à la gorge ceux qui sont incapables de résister davantage à l'excitation de ce mouvement perpétuel enragé.

Stefano Bollani estime quant à lui : S'il y a bien une chose qu'on peut dire de notre *Concerto en fa*, c'est qu'il suit le tempo ; il ne se complaît pas dans la mélancolie, on dirait un ballet avec Gene Kelly ou Fred Astaire, pour qui d'ailleurs Gershwin a composé [21](#)...

Gershwin résume ainsi les trois mouvements du *Concerto en fa* : *Rhythm, Melody (blues), Rhythm again*. Il écrit dans le *New York Herald Tribune* avant la première du *Concerto* :

Le premier mouvement utilise le rythme de charleston. Il est rapide, et sa pulsation exprime l'esprit jeune et enthousiaste de la vie américaine. Celle-ci est nerveuse, pressée, syncopée, même accélérant, un peu vulgaire (soit dit sans offense). Il y a un type de vulgarité qui représente la nouveauté. C'est essentiel. Le charleston est vulgaire, mais il a une force, une sensualité qui représente une part essentielle du son symphonique... Il commence par un motif rythmique donné par les timbales, soutenues par d'autres instruments à percussion, avec un motif de charleston introduit par les cors, les clarinettes et les violons (avec les violoncelles et les trombones en renfort). C'est le basson qui annonce le thème principal. Plus loin, le piano propose un deuxième thème. Le deuxième mouvement est d'une ambiance poétique nocturne qui fait référence au blues américain, mais dans une forme plus stylisée que d'habitude. Le dernier mouvement retourne à la forme du premier. C'est une orgie rythmique, qui commence avec force et qui doit conserver la même cadence jusqu'au bout [22](#).

Le 3 décembre 1925, la création du *Concerto* fait salle comble. C'est

pour Gershwin et non pas pour Aleksandr Glazounov et sa *5e Symphonie*, et encore moins pour Henri Rabaud et ses *Suites anglaises*, que le public se masse devant le Carnegie Hall de New York.

À proximité de la 5e Avenue, dans la 57e Rue Ouest, le Carnegie Hall est considéré comme le temple de la musique classique à New York. C'est une immense salle de concert de 2 760 places qui a été conçue dans le style Renaissance par les architectes Dankman Adler et Richard Morris. En 1891, pour son inauguration, Tchaïkovski est venu tout spécialement à New York. Pour Gershwin, y être joué, c'est un rêve inouï, une consécration. Dans le programme du concert, Walter Damrosch verse dans le dithyrambe :

Divers compositeurs ont tourné autour du jazz comme un chat autour d'une assiette de soupe chaude, attendant qu'elle refroidisse suffisamment pour leur permettre d'y goûter sans se brûler la langue, habitués jusque-là aux plus tièdes liquides distillés par les cuisiniers à l'école classique. Lady Jazz, parée de ses rythmes intrigants, a fait en dansant le tour du monde, allant jusque chez les Esquimaux du Nord et les insulaires polynésiens des mers du Sud. Malgré ses voyages et sa vaste popularité, elle n'a jamais rencontré de chevalier capable de la hausser à un niveau lui permettant de se faire recevoir dans les cercles musicaux comme un membre respectable... George Gershwin a accompli le miracle de faire de la forme jazz une lady du grand monde ! C'est une réussite courageuse que d'habiller cette jeune femme indépendante et si contemporaine avec les vêtements peu décontractés d'un concerto classique. Et pourtant, il n'a pas altéré une facette de sa fascinante personnalité. Il est le prince qui a pris la main de Cendrillon pour en faire une princesse à la face du monde sidéré, provoquant ainsi, sans aucun doute, la colère de ses sœurs jalouses [23...](#)

Le *Concerto en fa* produit un choc sur le public, la salle croule sous les applaudissements. Mais les critiques sont mitigés, à l'exception de Samuel Chotzinoff qui écrit dans *The World* : « De tous ceux qui écrivent aujourd'hui de la musique, il n'est que lui qui sache réellement nous exprimer, nous [24.](#) »

Dans la revue *The Outlook*, Lawrence Abbott écrit à propos de la *5e Symphonie* de Glazounov, qui a précédé l'œuvre de Gershwin, que « son final explose déjà dans ce même rythme de charleston qui apparaît si fortement dans le *Concerto* de Gershwin ». Lorsque Abbott demanda à Damrosch si le fait de donner cette symphonie avait pour objectif d'établir la filiation russe du *Concerto*, le chef d'orchestre répondit, ravi : « Voilà quelqu'un d'intelligent [25 !](#) »

Aleksandr Glazounov est présent ce soir-là. Gershwin est très content de le rencontrer. On l'a dit, on le répète, il se cherche un maître : à la requête du jeune musicien américain autodidacte — son souhait d'étudier l'orchestration avec lui —, le compositeur russe répond, après un silence gêné, que le *Concerto* montrait des faiblesses dans les domaines de la théorie et du contrepoint, et qu'il faudrait d'abord y remédier avant de penser à apprendre l'orchestration. Le commentaire de Glazounov glace Gershwin. Les témoins ont rapporté le choc que ces paroles brutales avaient produit sur lui, et il se demande si elles ne sont pas quelque peu fondées. Car Gershwin est

lucide, il connaît ses carences, ses failles. De 1918 à 1936, rares sont les années où il n'a pas travaillé avec un professeur, et ce malgré un emploi du temps souvent surchargé, et fréquent son recours à différents manuels, notamment *Orchestration*, de Forsyth, qu'il considère comme sa « bible ». Mais cela ne suffit pas.

Une fois de plus, on ne sait quoi penser de la musique de concert de Gershwin qui emprunte au jazz et possède la forme d'un concerto « classique ». Une fois de plus, cette œuvre est considérée comme hybride si l'on est plutôt bienveillant, et bâtarde quand on l'est moins. Une fois de plus, c'est trop ou pas assez. « Il était compositeur, voilà ce qui importait, argumente Leonard Bernstein. Il venait d'un autre univers, celui de la musique populaire. À un moment de sa vie, il a voulu écrire de vrais morceaux, de vrais morceaux sans chichi. Construits. Voilà tout 26. »

« La musique doit exprimer les pensées et les aspirations des gens, ainsi que leur époque, affirme Gershwin. Je suis un homme sans tradition, ma famille est américaine, mon époque, c'est aujourd'hui 27. » Gershwin ne s'en est pas caché, son ambition est bien d'écrire une page marquante de la musique américaine, et de participer ainsi à cette *Americana* en pleine expansion. « J'ai la modeste prétention de contribuer à l'élaboration du grand roman musical américain, écrira-t-il quelques mois avant sa mort. C'est tout. »

Hier avec la *Rhapsody in Blue*, aujourd'hui avec le *Concerto en fa*, et demain avec *Un Américain à Paris* et *Porgy and Bess*, George Gershwin affirme, sinon fonde une identité musicale américaine libérée des influences européennes. Il crée ainsi une perspective unificatrice des différents types de musique propre au melting-pot américain, celui d'une Amérique urbaine effervescente en pleine quête d'identité, à la recherche de ses racines, sans rien omettre de cette mémoire qui ravine le terrain de la pensée musicale européenne. « Il a ouvert les salles aux compositeurs américains, expliqua Edward Jablonski, ami d'adolescence d'Ira et auteur d'une biographie du compositeur, *The Gershwin Years*, en 1973. Personne ne le prenait au sérieux. Seuls comptaient les Européens ou les morts. Les Européens morts surtout. Il a réussi ça. On se demandait qui était ce très jeune et beau garçon, ce compositeur américain qui jouait au Carnegie Hall 28. »

Malgré un accueil critique mitigé, le *Concerto en fa* marque les esprits. Après la *Rhapsody in Blue*, ce sera l'œuvre de Gershwin la plus jouée. Le 2 mars 1943, Arturo Toscanini, à la tête de l'Orchestre symphonique de la NBC, l'interprétera au Carnegie Hall, avec Oscar Levant au piano. Ce dernier raconte que le clarinettiste avait, semble-t-il, fait une fausse note à la fin du deuxième mouvement et que Toscanini menaçait de le tuer. À l'écoute de l'enregistrement, force fut de constater que le clarinettiste était innocent, et que le coupable

n'était autre que le hautboïste. Toscanini reconnut son erreur et ne devint pas un meurtrier.

Peu après la création française du *Concerto en fa*, Arthur Hoéré écrira dans la *Revue musicale* :

Chaque fois que l'œuvre, qui n'est pas du jazz mais s'en inspire seulement, faisait directement allusion à telle formule séduisante du fox-trot et du blues, c'est le langage de Franck, Debussy, Ravel, Richard Strauss qui surgissait incontestablement... assimilation des langages dont Gershwin pianiste faisait sa pâture, Schumann, Chopin et plus tard Bach, Debussy, Ravel, Stravinsky... assimilation aussi des harmonisations par des correcteurs spécialisés des premières œuvres d'Irving Berlin, des siennes propres où la couleur debussyste n'est pas la moindre séduction... C'est donc surtout par ses qualités mélodiques que ce Concerto en fa se recommande à notre intention. Le compromis entre les techniques pianistiques de Liszt et celles du jazz, entre les styles syncopé et classique, constitue à coup sûr une des plus originales tentatives qui ait été faite à ce jour et, si Gershwin qui instrumente ici pour la première fois lui-même n'a pas encore la science infaillible de l'homme de métier, il possède un sens très aigu de l'orchestre 29.

Le *Concerto en fa* est probablement l'œuvre de Gershwin la plus marquée par les rythmes et les couleurs du jazz, qui en est un élément fondamental, le cœur atomique. Le deuxième mouvement en porte la trace profonde. « Sans swing, on ne peut pas jouer le *Concerto en fa*, estime le pianiste Jean-Yves Thibaudet, qui en a réalisé une belle interprétation en 2001. Il est résolument entre deux eaux, le classique et le jazz, et, à des degrés différents, on peut pencher vers l'un ou l'autre. En fait, on peut en faire beaucoup de choses 30. »

« Gershwin est un colosse avec un pied dans les salles de concert classiques, et l'autre à Tin Pan Alley », confirme le critique Olin Dones. Ainsi le musicien doit-il faire face à un perpétuel procès et toujours se justifier. « C'était un bon compositeur de Broadway 31 », dira avec condescendance le compositeur Aaron Copland en 1970. Si fructueuse soit-elle (de George Gershwin à John Adams, peut-être est-ce une marque, sinon une récurrence, de la musique américaine, que cette collision, cette rencontre inédite d'éléments hétérogènes), une telle situation d'entre-deux n'en est pas moins difficile. Comme beaucoup de ses contemporains, Gershwin est conscient que les barrières entre le jazz, la musique populaire et la musique sérieuse, dite classique, sont inflexibles, imperméables. D'où sa fascination pour la musique dite « sérieuse », la légitimation de l'institution du monde classique à laquelle il aspire, et sa quête incessante d'un maître.

Pour Gershwin, les genres ne sont pas aussi tranchés. Il pourrait faire siens ces propos de Duke Ellington : « Il n'existe que deux sortes de musique : la bonne et la mauvaise. » Et s'il aspire à une reconnaissance de compositeurs « sérieux », il ne fait pas de hiérarchie. Les standards éternels joués encore aujourd'hui par les jazzmen sont signés Howard Arlen, Irving Berlin, Richard Rodgers, Cole Porter, Jerome Kern, Harry Warren, Harold Arlen, mais aussi George Gershwin.

Gershwin s'affirme de plus en plus comme un musicien de son temps. C'est un créateur aux aguets. Musique, peinture, littérature, art dans sa globalité, il s'intéresse à tout. « La musique n'était pas son seul talent, raconte sa sœur Frances. Il était doué pour tout. Il était vraiment déçu de n'avoir jamais fini l'école. Il aimait apprendre. Il était brillant. Il a écrit de magnifiques lettres, vraiment très précises. Il n'y avait pas un mot en trop, il avait son style. S'il jouait au tennis, il jouait bien. S'il jouait au golf, il jouait bien. Il dansait. Après un tournage, il venait nous montrer ce qu'il avait fait avec Fred Astaire. Il haussait les épaules et me montrait les pas. On s'amusait beaucoup 32. »

Gershwin est un esprit curieux, ouvert. « Il savait toujours tout sur tout, rapporte la chanteuse Kitty Carlisle. Il pouvait parler de tout ce qui se passait. Parfois, il écoutait de la musique. Il était merveilleux. C'était excitant de découvrir avec lui. Que ce soit une peinture ou autre chose 33. » Il se passionne aussi pour la peinture. « Il a éprouvé son premier frisson pour la peinture contemporaine il y a de nombreuses années, explique son cousin Henry Botkin, peintre lui-même. Par la suite, il ne s'est jamais considéré comme un vrai collectionneur ou un champion de la peinture moderne. Il achetait des toiles parce qu'il les aimait. Il éprouvait un plaisir intense devant les tableaux. L'esprit de sa musique et sa relation avec l'art devenaient de plus en plus évidents. Il réalisait que ses rythmes et leurs rythmes avaient de nombreux points communs 34. »

« George et moi visitons les galeries d'art ensemble, se souvient Henry Botkin. George ne pouvait pas attendre, il était toujours très impatient. Il voulait toujours en voir davantage. Il avait un bon jugement artistique 35. » Gershwin achète dans les galeries new-yorkaises mais surtout dans les galeries parisiennes. Henry Botkin lui sert d'intermédiaire. Il connaît ses goûts, il lui envoie des photos des toiles et les tarifs. En l'espace de sept ans, Gershwin dépense 50 000 dollars en achetant plus de cent cinquante œuvres. Il s'intéresse surtout à l'art moderne européen, avec une nette prédilection pour les fauves, et ses choix sont, pour l'époque, plutôt audacieux : Rouault, Chagall, Derain, Dufy, Gauguin, Kandinsky, Kokoschka, Dunoyer de Segonzac, Léger, Masson, Modigliani, Picasso, Utrillo, Vlaminck, le douanier Rousseau. Il achète aussi nombre de peintres américains — Thomas Hart Benton, Jules Pascin, Maurice Sterne, Max Weber, ces deux derniers comptent parmi ses amis —, ainsi que des sculptures d'art africain.

Gershwin a du goût, un certain discernement pour la peinture. Dans une lettre à Botkin qui réside à Paris, il écrit : « *Les Banlieues* d'Utrillo est peint avec un pinceau beaucoup plus puissant que les tableaux que j'ai vus en Amérique. C'est une peinture très lumineuse. Il semble

qu'elle déploie sa lumière propre 36. » L'un de ses peintres préférés est Georges Rouault. « Ah, si je pouvais mettre Rouault en musique 37 ! » dit-il à Botkin. Au milieu des années 1930, à la fin de sa vie, Gershwin s'intéressa tout particulièrement à l'œuvre de Paul Klee à travers la collection de Merle Armitage. « Je me souviens, dit celui-ci, qu'un jour il étudia l'une de mes aquarelles de Klee avec une loupe. Puis il m'a dit : "Mais qu'est-ce que je fais ? Ma musique ne supporte pas la comparaison après un tel examen minutieux 38 !" » Au lendemain de sa mort, plusieurs œuvres de sa collection seront vendues. D'autres seront léguées au musée d'Art moderne de New York.

C'est à l'époque où il commence à acquérir des toiles que Gershwin se met à dessiner et à peindre sérieusement. Comme si la musique ne suffisait pas. Force est de constater qu'il est aussi doué pour le dessin. Ainsi réalise-t-il des portraits et autres caricatures de ses proches et de lui-même. La peinture devient une passion presque aussi importante que la composition musicale. Collectionne-t-il parce qu'il veut apprendre à peindre ou bien peint-il afin de mieux comprendre les artistes qu'il collectionne ? Les deux, semble-t-il. Après avoir pris plusieurs cours avec Botkin, il réalise une série de dessins au crayon et à l'encre, des aquarelles et des huiles. On décèle dans sa peinture les influences conjuguées de Cézanne et de Kokoschka.

Il peint des paysages, des scènes de vie, et surtout, à partir de photos qu'il a lui-même prises, des portraits, dont deux autoportraits (*Self-Portrait in a Opera Hat* en 1932, et *Self-Portrait in a Checkered Sweater* en 1936). Il réalise ainsi entre autres les portraits de William Daly (1929), Charles Martin Loeffler (1929), de sa grand-mère (1930), d'Henry Botkin (1932), de son grand-père (1933), de son père (1933), de sa mère (1933), d'une femme noire (1933), de DuBose Heyward (1934), de Diego Rivera au cours d'un voyage au Mexique (1936, avec une dédicace du modèle : « *Encantado* de poser *para* George, Diego Rivera »), d'Emil Paley (1936), d'Arnold Schönberg (1937) et de Jerome Kern (1937).

Fin 1937, plusieurs mois après sa disparition, une exposition d'œuvres de Gershwin eut lieu à New York à la galerie Marie Harriman. Au cours des dernières années de sa vie, en parallèle à la peinture, Gershwin s'intéressa beaucoup à la photo. Il prit de nombreux clichés des membres de sa famille, de ses amis proches. Ce sont souvent des portraits dont les visages illuminés s'extraient du noir avec force. Ce sont parfois des photos « expérimentales » dans l'utilisation de la lumière et le traitement de la perspective.

Gershwin, on l'a dit, peint surtout des portraits et des autoportraits. Et l'on pense à cet autre compositeur qui fit de même, Arnold Schönberg, que Gershwin rencontrera en Californie et dont certaines peintures sont considérées comme des œuvres majeures de cette

modernité viennoise du début du siècle. Ses portraits subjectifs, regroupés par le compositeur sous le titre générique de *Visions*, il les peint, dit-il, « pour donner une expression à des états d'âme qui ne trouvent pas une forme musicale 39 ». La peinture pour Schönberg fut bien plus qu'un simple passe-temps ou son violon d'Ingres. En marge de son activité musicale, elle participa d'un besoin impérieux. Au cours d'un entretien, il déclara qu'il aurait pu envisager une carrière de peintre : « Ce que la peinture représentait et représente encore pour moi : c'était en fait la même chose que de faire de la musique. C'était un moyen de m'exprimer, de présenter des sentiments et des idées. Je n'étais pas particulièrement doué pour exprimer mes sentiments et mes émotions par des mots. En peinture, j'étais vraiment un amateur et je n'avais aucune formation théorique, à peine une formation esthétique, qui ne provenait que de ma culture générale, et non d'un enseignement de la peinture 40. » Ces propos de Schönberg, Gershwin aurait pu les tenir, les faire siens.

« La musique incarnée va enfin devenir une image 41 », dira Gershwin lorsqu'il réfléchira à la conception des décors de *Porgy and Bess*. « Il m'a toujours fait croire, raconte Henry Botkin, que la peinture était un peu en avance sur la musique pour exprimer les idées et les mœurs. Une fois, alors que nous discutons du travail de Rouault, il m'a dit : “La musique nouvelle et l'art nouveau ont des rythmes similaires, ils expriment à la fois une sombre puissance et un sentiment délicat 42.” »

La tentation est grande de comparer sa peinture à sa musique. Un même rythme intense habite ses toiles. « Au fur et à mesure de son évolution, précise Botkin, on voyait comment les humeurs spécifiques à ses compositions musicales donnaient une forme et une force vitale à ses tableaux. Les pulsions intenses, dynamiques de sa musique devenaient la force dominante de sa peinture. Il essayait constamment de maîtriser les mêmes combinaisons hardies de matériaux qu'il possédait comme compositeur 43. »

À vingt-sept ans, George Gershwin est l'un des célibataires les plus convoités de New York. « Il devenait l'un des célibataires les plus éligibles de l'Amérique, se souvient Behrman. Dès le départ, il attisait la curiosité parmi ses amis : qui serait l'heureuse élue ? On commença à parler d'une “fille de rêve”. Celle-ci était professeur de culture physique à Chicago. Je ne l'ai jamais rencontrée... Le concept nous plaisait ; nous croyions aux filles de rêve. C'était une époque dénuée de calcul 44... » Les femmes se pâment devant le *golden boy* aux allures de gendre idéal, mais il ne se mariera jamais : « Il avait peut-être trop de femmes, pense Simone Simon. [...] Quand il rentrait, c'était avec deux ou trois femmes de la soirée. Elles le suivaient chez lui. Je crois que toutes espéraient avoir une relation avec lui. Cette

énergie devait bien aller quelque part. Il était entouré de filles. Toutes jolies 45. »

Certains en vinrent à penser qu'il masquait publiquement des penchants homosexuels. Il n'aurait mis tant de zèle à cacher sa vie privée que parce qu'elle recelait une part d'ombre. Gershwin homosexuel ? Bisexuel ? Difficile de le savoir. Il est aussi décrit, on l'a déjà dit à plusieurs reprises, comme un séducteur impénitent. Ses liaisons sont le plus souvent éphémères. Pendant plus d'un an, il fréquenta Pauline Heifetz, sœur cadette du violoniste Jascha Heifetz, apparemment sur le mode platonique, avant d'accepter, en 1925, qu'elle épouse le critique musical Samuel Chotzinov. On le voit en compagnie de danseuses, de starlettes. En 1959, dans un journal américain à sensation, un certain Alan G. raconta qu'il était le fils illégitime de Gershwin. Il serait né en mai 1928, d'une liaison avec une danseuse, Margaret Manners. Il n'a apporté aucune preuve corroborant ses dires. Silence total de la famille Gershwin.

Les crêtes qui peuvent trancher sur l'horizon plat de l'existence semblent être étrangères à Gershwin. Lui qui compose à propos de l'amour, qu'il loue mais aussi raille parfois, se trouve seul, trop seul. Il lui manque ce que d'aucuns considèrent comme le sel de la vie : l'amour. « Seigneur, place sur mon chemin un grand amour qui illumine et saccage ma vie ! » aurait pu se dire Gershwin qui composa quelques-unes des plus belles chansons d'amour, mais aussi quelques-unes des plus désabusées, notamment « Just a Little Lovin' » et « But Not For Me ». Sa liaison avec Kay Swift dure, certes, mais est-ce l'amour, le grand amour, celui auquel il aspire ?

Le titre de la comédie musicale *Oh, Kay !*, en 1926, on l'a dit, est un hommage direct à Kay Swift. C'est une comédie musicale sur les *bootleggers*, un sujet en or en ces années de prohibition. La partition est saluée par un critique comme « une merveille en son genre ». Elle contient quelques-unes de ses plus belles pages, notamment cette superbe chanson mélancolique qu'est « Someone To Watch Over Me » que Gertrude Lawrence chante à sa poupée de son, mais aussi « Maybe », « Clap Yo' Hands », « Fidgety Feet », ou « Do, do, do ». Le tandem formé par les frères Gershwin est une véritable machine à succès.

Créé à l'Imperial Theatre le 8 novembre 1926, *Oh, Kay !* (provisoirement intitulé *Mayfair*, *Miss Mayfair* et *Cheerio*) connaît un grand succès. C'est une comédie plutôt loufoque. Un duc et sa sœur prénommée Kay ont des problèmes de trésorerie. Ils se servent de leur yacht pour se livrer à la contrebande d'alcool. Kay, déguisée en femme de chambre, se fait alors engager dans la maison somptueuse d'un play-boy dont la cave sert, à l'insu de celui-ci, à stocker l'alcool. Tout se complique quand celui qui a la charge de gérer la marchandise

entre lui aussi au service du riche play-boy, et se fâche avec Kay et son frère. Le scénario n'est pas des plus subtils, mais le spectacle fonctionne bien. « C'est un mélange réussi de tous les ingrédients propres au divertissement musical ⁴⁶ », dira un chroniqueur.

Oh, Kay ! atteint un record avec deux cent cinquante-six représentations. L'un des atouts majeurs du spectacle est son livret, signé par Guy Bolton et P. G. Wodehouse. Mais ce succès s'explique aussi par la qualité de l'interprétation de Gertrude Lawrence, célèbre chanteuse anglaise, et de Victor Moore, ainsi que par celle de la musique. Les frères Gershwin sont devenus des experts, des maîtres de la comédie musicale. Ils ont le sens du spectacle, une forte conscience de la scène. Chacune des *songs* du spectacle est une petite boîte à musique aussi fraîche qu'inattendue. Idées mélodiques, harmonies rares, ruptures rythmiques surprenantes, ils en cisèlent les contours en orfèvres accomplis.

Écrire des comédies musicales conventionnelles intéresse de moins en moins George Gershwin. Il commence à expérimenter un nouveau genre : une comédie musicale satirique sur un sujet politique. En témoignent des productions comme *Strike Up The Band* (1927 pour la première version, 1930 pour la seconde), *Let 'Em EatCake* (1933) ou *Of Thee I Sing* (1931-1933).

Strike Up The Band est une charge antimilitariste violente qui fustige la croissance de l'hystérie nationaliste américaine. Une guerre est menée contre la Suisse, à cause du différend économique qui oppose les deux pays à propos de l'importation du fromage suisse et du chocolat. Peu avant le tomber du rideau, on apprend qu'un autre conflit va éclater, entre la Russie et les États-Unis cette fois, autour d'une négociation sur le caviar. Le livret de *Strike Up The Band*, comme plus tard ceux de *Let 'Em EatCake* et *Of Thee I Sing* (pour lequel Ira Gershwin partagera le prix Pulitzer avec Morrie Ryskind), est signé George S. Kaufman. Ce dernier écrit beaucoup pour Hollywood et sera l'auteur du premier succès des Marx Brothers, *TheCocoanuts* (« *Noix de coco* »), en 1929. Il développe un univers loufoque, voire absurde. Dans ses paroles, tour à tour sarcastiques et parodiques, Ira Gershwin manie le deuxième, voire le troisième degré avec maestria. Et, comme il se doit, la musique est de son frère. *Strike Up The Band* comprend une chanson à la joie exubérante, aux paroles incroyablement fantaisistes : « Ah, cette guerre est si charmante. Oups, cette guerre est si charmante. »

La première de *Strike Up The Band* a lieu le 5 septembre 1927 au Schubert Theatre de Philadelphie. Cette comédie antimilitariste est si forte qu'elle est retirée de l'affiche. La critique est bonne, mais les spectateurs sont scandalisés. Seulement quelques représentations, c'est un échec total. Elle connaîtra, plus tard, un relatif succès une fois le

livret complètement révisé par Morrie Ryskind. Et elle fera sa réapparition au début des années 1930, interprétée par Clark et McCullough, avec une chanson issue d'une comédie musicale plus ancienne, « I've Got a Crush On You ». « The Man I Love » probablement une des plus belles chansons de Gershwin, fut retirée du show.

L'échec cuisant de *Strike Up The Band* n'entame pas le moral des frères Gershwin, qui ne se « démobilisent » pas. Ils mettent aussitôt en chantier de nouvelles productions, des comédies musicales plus « traditionnelles », comme *Funny Face*, puis *Rosalie*, commandée par Florenz Ziegfeld, directeur des Ziegfeld Follies qui ont inspiré les Folies-Bergère à Paris (première le 10 janvier 1928 au New Amsterdam Theatre), et *Treasure Girl* (première le 8 novembre 1928 à l'Alvin Theatre, dernière le 5 janvier 1929, trois mois avant le krach boursier).

La première de *Funny Face* a lieu le 22 novembre 1927. C'est le premier show donné au tout nouveau Alvin Theatre construit par les producteurs Aarons et Freedley sur la 52^e Rue. « Là, disent-ils, nous avons mis toutes les chances de notre côté. Une histoire amusante et sans risques, des chansons nouvelles, et une affiche inégalable : Adele et Fred Astaire ⁴⁷. » Les premières représentations de *Funny Face* connaissent un succès mitigé. Par crainte d'un four, deux scénaristes sont appelés à la rescousse en remplacement de Robert Benchley, Paul Gerard et Fred Thompson. Ils créent un nouveau rôle pour Victor Moore qui se joint à Fred Astaire, Allen Kearns et William Kent. Adele et Fred Astaire transforment leurs interventions. Fred Astaire a même la bonne idée — qui deviendra comme sa signature — de danser avec un habit noir, nœud papillon blanc, haut-de-forme sur la tête et canne à la main (« *Top hat, white tie an' tails* » comme il chante dans le film éponyme de 1935), tandis qu'une rangée d'hommes en smoking reprennent derrière lui ses pas de danse et de claquettes.

Les frères Gershwin connaissent bien le métier. Ils sont rapides et s'adaptent facilement aux contingences nouvelles de la production. Ils revoient leur copie — remplacement de chansons, modifications de scénario — et réécrivent la moitié des numéros en six semaines.

Une anecdote, non vérifiée mais crédible, montre la capacité d'adaptation de Gershwin. Souvent, un spectacle est préparé, testé dans plusieurs villes avant la première new-yorkaise. Après son retour à New York, à la suite d'essais catastrophiques, Gershwin se rend compte qu'il a oublié à son hôtel un carnet dans lequel se trouvent quarante-quatre chansons. Aucune trace du carnet à l'hôtel. Gershwin compose alors une nouvelle série de quarante-quatre *songs*.

L'intrigue est légère pour ne pas dire facile, voire ridicule, c'est l'histoire d'une jeune fille et de ses perles. Jimmy (Fred Astaire) a

caché des bijoux qui sont destinés à Frankie (Adele Astaire). Frankie et son amoureux Peter essaient de mettre la main dessus, ainsi que deux escrocs. Heureusement, les belles chansons de Gershwin donnent vie au spectacle qui, finalement et contre toute attente, atteint un total de deux cent quarante-quatre représentations, grâce à des chansons comme « Funny Face », « My One and Only », « He Loves and She Loves », « Hight Hat » et « 'S Wonderful ».

« 'S Wonderful », interprétée par Adele et Fred Astaire, qui sera reprise, en 1951, dans le film *Un Américain à Paris*, avec Gene Kelly et Georges Guétary, est l'une des plus belles réussites des frères Gershwin. Elle deviendra un standard du jazz, immortalisé par de grandes figures comme Ella Fitzgerald, Anita O'Day, Sarah Vaughan, Judy Garland, Lee Konitz et Lennie Tristano, Sonny Stitt, Lionel Hampton avec Oscar Peterson, Helen Merrill, João Gilberto ou encore Diana Krall.

Un film de Stanley Donen sera adapté de *Funny Face* en 1957, avec Fred Astaire et Audrey Hepburn, en français *Drôle de frimousse*. C'est un chef-d'œuvre de comédie musicale en Technicolor porté par la grâce de son interprète principale. Il se passe en partie à Paris. Maggie Prescott (Kay Thompson), rédactrice en chef du magazine *Quality Magazine*, est à la recherche d'un mannequin qui sera chargé d'exhiber les dernières créations d'un grand couturier, Paul Duval (Robert Flemyng). Le photographe du magazine, Dick Avery (Fred Astaire) trouve la personne idéale : Jo Stockton (Audrey Hepburn), une jeune libraire new-yorkaise, qui est donc envoyée à Paris. Le soir des premiers essayages, elle disparaît pour aller rencontrer le professeur Flostre, dont elle admire la philosophie.

Si *Funny Face* a connu un succès plutôt mitigé, c'est un triomphe pour *Rosalie* — trois cent trente-cinq représentations —, la nouvelle comédie musicale signée George Gershwin et Sigmund Romberg (musique), Ira Gershwin et P. G. Wodehouse (paroles) à partir du livre de William Anthony McGuire et Guy Bolton. Rosalie, une princesse originaire d'un pays lointain, Romanza, se rend aux États-Unis et tombe amoureuse d'un Américain, Dick, un lieutenant diplômé de la prestigieuse académie militaire de West Point. « C'est un spectacle somptueux, peut-on lire dans le *New York Times*. Dans le style opérette, c'est l'un des plus vertigineux que l'on connaisse, qui comprend une demi-douzaine de chansons mémorables 48. »

Après *Funny Face*, les frères Gershwin se rendent à Paris. Le 9 mars 1928, les journaux annoncent que Gershwin va voyager à travers l'Europe pour étudier une nouvelle composition. Le 11 mars, George, Ira et sa femme Leonore, ainsi que leur sœur Frankie partent visiter Londres et Paris. À Londres, la *Rhapsody in Blue* est jouée avec la *Symphonie en ré mineur* de César Franck et le *Double Concerto* de Bach.

Le *Concerto en fa* le sera à l'Opéra de Paris, le 29 mai, dirigé par Vladimir Golschmann, avec Dimitri Tiomkin au piano.

La *Rhapsody in Blue* a valu à Gershwin une renommée internationale qu'il savoure. Il est reçu partout comme une star. Pour bon nombre d'Américains, il représente le premier compositeur américain adoubé par l'intelligentsia classique européenne. À Paris, il s'installe à l'hôtel Majestic. Au grand dam des voisins gênés par le piano, il commence à travailler sur une toute nouvelle œuvre au titre de circonstance : *Un Américain à Paris*. Les concerts Padeloup donnent la *Rhapsody in Blue* dans une version arrangée pour deux pianistes solistes, les célèbres Jean Wiener et Clément Doucet. Cette version est si peu fidèle à l'originale que Gershwin, exaspéré, est sur le point de s'éclipser de la salle de concert lorsque le public lui fait un triomphe. Au Théâtre des Champs-Élysées, il assiste aussi au ballet *La Rhapsodie en bleu*, du danseur britannique Anton Dolin, membre des Ballets russes de Serge Diaghilev depuis 1923. Le « jazz » (Anton Dolin) et la « musique classique » (Vera Nemchinova) sont personnifiés par des danseurs qui s'affrontent. C'est le « jazz » qui gagne !

Lors de ce séjour parisien, Gershwin rencontre différents musiciens : Poulenc, Prokofiev, Walton, Milhaud, Ibert et Ravel. Quelques jours auparavant, il a fait la connaissance de Maurice Ravel. De passage à New York, l'auteur de *Tzigane* avait demandé que Gershwin joue à sa fête d'anniversaire, pour ses cinquante-trois ans, le 7 mars 1928. Une photo montre Ravel, assis au piano avec, de gauche à droite, le chef d'orchestre Oskar Fried, Eva Gauthier, le chef d'orchestre Stefano Tedesco, et George Gershwin souriant, en smoking. La soirée a lieu chez la mezzo-soprano canadienne Eva Gauthier qui a chanté et popularisé les œuvres de Satie, Stravinsky et Ravel. « Le menu était composé de toutes les choses qu'il aimait bien manger, et en particulier de beaucoup de viande rouge, qu'il adorait — il la préférerait en fait crue, au point de la manger bleue — et il se plaignait de ce que toutes les viandes ici fussent trop cuites, se souvient Eva Gauthier. Le regretté George Gershwin était l'un des invités d'honneur, puisque Ravel avait exprimé le grand désir de le rencontrer et de l'entendre jouer *Rhapsody in Blue*, « The Man I Love », etc. Ce fut une soirée mémorable. George se surpassa ce soir-là, accomplissant des prodiges étonnants de complexité rythmique au point que Ravel lui-même était confondu 49. »

George Gershwin et Maurice Ravel sympathisent. Gershwin admire la musique de Ravel, sa science harmonique, sa perfection technique. Ravel aime la comédie musicale. Et il aime tout particulièrement les mélodies de Gershwin. Lui pour qui chaque pièce écrite est un travail des plus fastidieux est impressionné par les facilités de plume du compositeur américain. L'auteur de *Daphnis et Chloé* s'intéresse à la

musique américaine, au jazz. « Blues », le deuxième mouvement de la *Sonate pour violon et piano* créée en 1927, et le *Concerto en sol majeur* achevé quatre ans plus tard, en 1931, en portent des traces profondes. Un article écrit par Maurice Ravel en 1928 pour un magazine américain, *The Musical Digest*, a pour titre : « Il faut prendre le jazz au sérieux ». Ravel y développe un point de vue très intéressant sur des sujets qui le sont tout autant : de quoi l'art est-il fait ? du climat et de la langue, répond Ravel. Il aborde également les relations musicales entre le Vieux et le Nouveau Monde, fondées sur une fascination croisée, et sur des influences mutuelles :

Vous, les Américains [...], vous n'avez pas encore de véritable autre langage. La plupart de vos compositeurs trahissent des influences européennes — espagnoles, russes, françaises ou allemandes — plutôt qu'une personnalité américaine. Je ne crois pas non plus ceux qui prétendent que cela soit dû au mélange de peuples étrangers qui composent l'Amérique. [...] À l'étranger, nous prenons le jazz au sérieux. Il exerce une influence sur notre œuvre. Le blues de ma sonate, par exemple, est du jazz stylisé, plus français qu'américain de caractère, peut-être, mais cependant fortement influencé par votre musique dite « populaire » 50.

En 1931, lors d'une tournée triomphale de quatre mois aux États-Unis, Ravel louera la musique américaine au cours d'une conférence, « le rythme riche et si divertissant du jazz », « l'émouvante expressivité du blues », mais aussi « le sentiment et l'esprit caractéristiques des mélodies et des chansons ». Au cours d'une interview donnée le 1^{er} juillet 1931, à la question d'un journaliste : « N'avez-vous pas également été séduit par le jazz ? », Maurice Ravel répondit : « Personne ne peut rejeter les rythmes aujourd'hui. La musique récente est pleine d'influences venues du jazz. Le fox-trot et les blue notes de mon opéra *L'Enfant et les sortilèges* n'en sont pas les seuls exemples. Même dans mon nouveau *Concerto pour piano* [le *Concerto en sol* dont le deuxième mouvement est très marqué par le jazz], on reconnaît des syncopes, encore qu'elles soient raffinées 51. »

Gershwin, on l'a dit, on le répète, s'est toujours cherché un maître. Au cours de son entrevue avec Ravel, il lui demande de prendre des cours avec lui. Refus poli de Ravel. Pourquoi Gershwin serait-il un Ravel de second plan, alors qu'il peut être un Gershwin de premier plan, lui dit-il en substance.

Maurice Ravel recommande Gershwin à la pianiste Nadia Boulanger, qui est aussi une formidable pédagogue. Proche de Stravinsky, elle aura été professeur de composition durant plus de soixante-dix ans, jusqu'à sa mort à l'âge de quatre-vingt-douze ans. Parmi ses nombreux élèves (près de mille deux cents), on compte Daniel Barenboïm, John Eliot Gardiner, Astor Piazzolla, Quincy Jones, Michel Legrand, Émile Naoumoff, Dinu Lipatti, et plusieurs compositeurs américains, parmi lesquels Aaron Copland et Philip Glass. Voici la lettre que Maurice Ravel fait parvenir à Nadia

Boulanger, le 8 mars 1928 :

Chère amie,

Voici un musicien doué des qualités les plus brillantes, les plus séduisantes, les plus profondes peut-être, George Gershwin.

Son succès universel ne lui suffit plus, il vise plus haut. Il sait que pour cela les moyens lui manquent. Mais en lui apprenant, on peut l'écraser.

Avez-vous le courage, que je n'ose pas avoir, de prendre cette terrible responsabilité ?

Je dois rentrer aux premiers jours de mai et irai vous entretenir à ce sujet.

En attendant, trouvez ici l'expression de ma plus cordiale amitié [52](#).

En juin, Gershwin écrit à Nadia Boulanger : « Je suis à Paris pour une courte visite et j'aimerais beaucoup vous rencontrer. J'ai une lettre pour vous de Maurice Ravel... » Nadia Boulanger le reçoit 3, rue Ballu. À sa demande de lui donner des cours, elle lui répond : « Que pourrais-je vous apporter [53](#) ? »

À Paris, George fait aussi la connaissance d'Igor Stravinsky. Sur un livret de Jean Cocteau, il vient de créer son opéra-oratorio *Œdipus Rex* le 23 février 1928 à l'Opéra d'État de Vienne en version scénique, après une première, à Paris, au théâtre Sarah-Bernhardt, l'actuel Théâtre de la Ville, le 30 mai 1927, en version de concert. Il vient de mettre une touche finale à un ballet qui se réfère également à l'Antiquité : *Apollon musagète* (ou *Apollo*), qui sera créé à Washington en avril 1928 dans la chorégraphie d'Adolphe Bolm, puis repris par les Ballets russes à Paris le 28 juin, chorégraphié par George Balanchine. « Gershwin est supposé être venu chez moi à Paris et m'avoir demandé combien je lui prendrais pour des leçons, raconta Stravinsky. Je suis alors supposé lui avoir demandé combien il gagnait, après quoi il est supposé avoir répondu 100 000 dollars, ce à quoi je suis censé lui avoir répondu : "Alors c'est moi qui devrais prendre des leçons avec vous [54](#) !" » Cette histoire est sans doute fausse. On la prête aussi à Ravel.

Le compositeur Jacques Ibert a raconté sa rencontre avec Gershwin à Paris. Il a rapporté la teneur de leur conversation : « Avec une modestie charmante, il m'assure qu'il ne sait pas grand-chose et que son ambition est d'écrire une œuvre "sérieuse". "Sérieuse ? m'écriai-je, qu'entendez-vous donc par là ?" Et Gershwin d'entrer dans des explications où le nom de Bach et les termes de fugue et de contrepoint revenaient fréquemment... En se mettant au piano, il me joua plusieurs heures durant ses plus récentes compositions. Ce fut un enchantement. J'étais ébloui par sa prodigieuse technique, et émerveillé de son sens mélodique, de la hardiesse de ses modulations, de ses recherches harmoniques audacieuses et souvent inattendues [55](#). »

Gershwin quitte Paris pour Vienne où il est accueilli par Franz Lehár, l'auteur de *La Veuve joyeuse*, et par cet autre grand compositeur d'opérettes qu'est Emmerich Kálmán (Hitler aimait tellement ses

opérettes qu'il lui aurait proposé de devenir « aryen d'honneur », « titre » rarement conféré, ce que Kálmán, Juif hongrois, aurait refusé). À Vienne, lorsque Gershwin entre dans le Café Sacher, tout le monde se lève, et l'orchestre entonne « The Man I Love ».

Dans la capitale autrichienne, Gershwin assiste à une représentation de l'opéra d'Ernst Kenek *Jonny spielt auf* (« *Jonny mène la danse* ») qui raconte l'histoire de l'opposition entre un violoniste classique et un violoniste de jazz. À Vienne, il fait également la connaissance d'Alban Berg. Le compositeur autrichien, qui vient d'achever sa *Suite lyrique*, lui en offre un exemplaire dédié. George joue pour lui. Berg serait-il le maître que Gershwin recherche ? Non, pas plus qu'un autre. Pour autant, il considérera cette rencontre avec l'auteur de *Wozzeck* comme le grand moment de son séjour en Europe. De son voyage, son cinquième et dernier sur le Vieux Continent, il rapporte avec lui huit volumes de partitions de Debussy, plusieurs klaxons de taxis parisiens et la première ébauche d'une nouvelle œuvre : *Un Américain à Paris*.

Un Américain à Paris

C'est au cours d'un séjour chez les éditeurs Bob et Mabel Schirmer au printemps 1926 que Gershwin aurait, pour la première fois, mentionné son projet de composer *Un Américain à Paris*. Mabel Schirmer assure que c'est à ce moment-là qu'il composa « le thème de la balade — ce premier thème, la façon dont commence *Un Américain à Paris*... — Je sais qu'après ce premier thème il était un peu en panne. Il disait : “C'est déjà tellement abouti en soi, je ne sais pas dans quelle direction aller après 1” ». Deux années s'écoulaient avant que Gershwin revienne à ses premières ébauches au cours d'un nouveau séjour à Paris, à l'hôtel Majestic, où il travaille sur la partition. De retour à New York, il achève la version pour piano le 1^{er} août et, tout en travaillant d'arrache-pied à son nouveau spectacle, *Treasure Girl*, il met la dernière touche à l'orchestration le 18 novembre. Il insistera pour que la couverture de la partition indique que l'œuvre a été « composée et orchestrée par George Gershwin 2 ».

Pour Gershwin, *Un Américain à Paris* est « un ballet rhapsodique 3 » . Voici comment il le présente :

Ce nouveau morceau, qui est en fait un ballet rhapsodique, est écrit très librement et constitue la musique la plus moderne que j'aie jamais tenté de composer. La partie initiale sera développée dans un style français type, à la manière de Debussy et du groupe des Six, bien que les thèmes soient tous originaux. Mon objectif est de dépeindre les impressions d'un touriste américain à Paris, pendant qu'il se promène dans la ville et écoute les divers bruits de la rue et s'imprègne de l'atmosphère française 4.

Il précise aussi ceci :

Par une belle matinée ensoleillée de mai ou de juin, vous devez imaginer un Américain arpentant d'un pas gaillard les Champs-Élysées. Les oreilles de notre Américain étant ouvertes aussi bien que ses yeux, il remarque, avec plaisir, les sonorités de la ville. Les taxis français semblent le divertir tout particulièrement, ce que souligne l'orchestre en recourant au klaxon de quatre taxis parisiens... Ils ont un thème qui leur est propre... qui est annoncé par les cordes chaque fois qu'ils apparaissent dans la partition 5...

Enfin, il relate, brièvement, mais avec grande précision, le déroulé de l'œuvre :

L'ouverture empreinte de gaieté est suivie d'un riche blues au rythme rapide sous-jacent. Notre ami américain, après être sans doute entré dans un café et avoir bu un ou deux verres, succombe à un accès de mal du pays. À ce moment, l'harmonie est à la fois plus intense et plus simple que dans les passages précédents. Ce blues s'amplifie jusqu'à atteindre son paroxysme, puis est suivi d'une coda dans laquelle l'esprit de la musique retourne à la vivacité et à l'exubérance pétillante de l'ouverture, avec ses impressions de Paris. Apparemment, l'Américain nostalgique, après avoir quitté le café, retourne à l'air libre, surmonte son coup de cafard et est à nouveau attiré par le spectacle de la vie parisienne. À la fin, les bruits de la rue et l'atmosphère française triomphent 6.

Gershwin a écrit *Un Américain à Paris* pour un orchestre auquel il ajoute trois saxophones et, donc, les quatre fameux klaxons de taxi. C'est une œuvre colorée, à la structure musicale riche, très influencée par le jazz. Gershwin a insufflé beaucoup de légèreté, de glamour et d'humour dans cette œuvre. Sa musique célèbre la jeunesse, la légèreté, l'insouciance, l'amour, la beauté.

Il s'est défendu d'avoir écrit une musique seulement descriptive. Effectivement, si la première partie semble répondre à cette définition, la deuxième est de la musique « pure », fondée sur deux thèmes aux empreintes jazz très fortes ; un blues lent et un charleston débridé.

La pièce, d'une durée approximative de dix-neuf minutes, comporte trois parties. La première — les sept premières minutes — se déroule durant la promenade d'un touriste américain à Paris, sur les Champs-Élysées, entrecoupée d'une altercation entre taxis. Il s'agit d'une balade devant des music-halls qui se clôt par une pause à la terrasse d'un café du Quartier latin. Pendant la deuxième partie — les sept minutes suivantes —, un blues sur un solo de trompette bouchée nous transporte dans un parc semblable au Jardin du Luxembourg. Il s'agit d'un thème empreint de nostalgie. Pour Karl Schumann, cet Américain éprouve une sorte de mal du pays et sa conscience très forte de son état d'Américain exilé lui fait, en quelque sorte, prendre le dessus sur cette Europe qui n'est vraiment pas son pays d'origine. La dernière partie voit le touriste américain rencontrer un compatriote avec lequel il échange ses impressions.

Avec ce poème symphonique — puisque c'est une œuvre orchestrale en un seul mouvement —, Gershwin renonce pour la première fois à son instrument fétiche, le piano. La partition originale comporte en effet trois flûtes (la troisième doublant le piccolo), deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, trois trompettes, un tuba, des percussions, un xylophone, un glockenspiel, un célesta, trois saxophones (un alto, un ténor et un baryton), ainsi que des cordes.

Au cours du premier enregistrement de l'œuvre, réalisé par RCA en 1929, c'est son ami Nathaniel Shilkret — pianiste et clarinettiste, chef d'orchestre, compositeur, arrangeur et directeur du département de musique légère de RCA depuis 1926, chef de l'Orchestre de la RCA Victor — qui dirige, Gershwin jouant lui-même la petite partie de célesta. Mais c'est avec cette œuvre qu'il fera ses débuts de chef d'orchestre en dirigeant *Un Américain à Paris* au Lewisohn Stadium, à New York, en août 1929, huit mois après sa création.

Avant ce concert inédit, George fera appel à Edward Kilenyi, qui se souvient de cet épisode :

George était préoccupé et me demanda ce que je pensais qu'il pourrait faire pour gagner en maîtrise. Je lui proposai d'aller ensemble au-delà de sa musique. Il mit des disques de ce qu'il

devait diriger et qui avaient été enregistrés sous son contrôle, c'est-à-dire comme il le souhaitait. Nous passâmes des heures à travailler la direction d'orchestre. J'ai essayé de lui prodiguer tous les conseils pratiques et utiles que je pouvais lui donner en fonction de mon expérience de chef à la tête d'orchestre de théâtre. Son concert fut un triomphe 7.

La première d'*Un Américain à Paris* a lieu le 13 décembre 1928 à New York, au Carnegie Hall, devant 2 800 spectateurs. L'Orchestre symphonique de New York est dirigé par Walter Damrosch. Au programme de la soirée : la *Symphonie en ré* de César Franck, l'*Adagio pour cordes* de Samuel Barber, puis *Un Américain à Paris*, enfin la scène finale de *La Walkyrie* de Richard Wagner.

Les critiques musicaux ne savent toujours pas où situer la musique de Gershwin. Certains la qualifient de « baratin écoeurant », de « babillages innocents et pénibles » et de « banalités brutes 8 », d'autres parlent d'une « ânerie nauséabonde, tellement lourde, tellement inégale, mince, vulgaire, interminable et inepte qu'elle ennuerait le spectateur de cinéma moyen 9 ». Mais, comme toujours, Gershwin a le public de son côté. Les spectateurs accueillent *Un Américain à Paris* avec enthousiasme. Ils lui offrent une *standing ovation*. Ravi, George salue le public depuis la loge centrale où il est installé avec sa famille et ses amis.

Le critique du *Times*, Olin Downes, reconnaît qu'il s'agit là de « la soirée de M. Gershwin 10 ». Dans un discours grandiloquent au patriotisme affirmé, Otto Kahn, richissime mécène du Metropolitan Opera, compare Gershwin à Charles Lindbergh et à Abraham Lincoln. Pas moins. Il écrit : « George Gershwin est le chef de la musique américaine... et dans son art, totalement américain, l'un des porte-parole les plus puissants. » Puis les phrases du mécène surprennent, elles sonnent comme une prophétie macabre :

Loin de moi de souhaiter que survienne une tragédie dans la vie de cette nation pour amender son âme, ou dans la vie de George Gershwin pour approfondir son art, mais songez aux vers de Thomas Hardy sur le « long écoulement des larmes humaines », mon cher George. Elles ont un pouvoir immense, étrange et beau, ces larmes humaines. Elles fertilisent les racines les plus profondes de l'art. Je crois en vous en toute loyauté et avec admiration. Je crois en votre personnalité, en vos dons, en votre art. Je crois en votre avenir et votre rôle dans la musique américaine... À cause de tout cela, je vous souhaite de connaître — pas trop longtemps — cet orage qui vous pousse en avant, cette tension des émotions, cette lutte solitaire avec votre âme, cet isolement qui sont les ingrédients les plus efficaces pour apporter profondeur et maturité à la vie intérieure et à la puissance spirituelle de l'artiste 11.

Une polémique fait bientôt rage. George Gershwin est-il bien l'auteur de l'orchestration d'*Un Américain à Paris* ? Le compositeur, on l'a dit en tout début de chapitre, a insisté pour que la couverture de la partition indique que l'œuvre avait été « composée et orchestrée par George Gershwin ». Pour autant, William Daly, ami proche du compositeur, est soupçonné d'avoir signé les arrangements de l'œuvre. Le violoniste anglais Allan Lincoln Langley, qui fait partie de

l'orchestre, prétend même qu'il est l'auteur d'*Un Américain à Paris*. « Le génial Daly était constamment présent aux répétitions, et comme répétiteur, et comme conseiller, n'importe quel membre de l'orchestre pourra témoigner qu'il en savait beaucoup plus long sur la partition que l'auteur lui-même [12](#). » La polémique enfle. Une fois de plus, Gershwin doit se justifier. William Daly envoie une lettre au *New York Times* afin de mettre les choses au clair :

Je n'ai ni composé ni orchestré *Un Américain à Paris*. Mon unique contribution se borne à conseiller un renforcement de l'orchestration çà et là, et je ne suis pas certain que Gershwin, sans doute avec de bonnes raisons, ait suivi mes suggestions. Il reçoit beaucoup de suggestions analogues des amis auxquels il fait toujours entendre ses œuvres légères ou symphoniques, au fur et à mesure qu'il les compose. Il est vrai cependant que j'orchestre un bon nombre de ses numéros pour le théâtre, tout comme le fait d'ailleurs Robert Russell Bennett... Il est également vrai que nous sommes des amis intimes, ce dont je profite avec bonheur, et que cette relation me permet également certaines critiques. Mais elles sont très loin de ce qu'implique M. Langley. La vérité est que je n'ai jamais composé une note de ses œuvres, ni même une seule phrase de son œuvre symphonique [13](#).

Un Américain à Paris va connaître un beau destin. Duke Ellington l'intégrera au répertoire de son orchestre. Il le jouera au Ziegfeld Theater, à New York, en 1929. « Nous jouions sur scène, dit Duke Ellington, dans *Show Girl* et nous terminions la première moitié du spectacle par *Un Américain à Paris*. Toute la troupe était en scène et il y avait vingt-deux musiciens dans la fosse d'orchestre [14](#). »

Le chef d'orchestre Arturo Toscanini, on l'a dit, a joué la *Rhapsody in Blue* au Carnegie Hall de New York en novembre 1942. Parmi la nouvelle génération de compositeurs américains dont il joue les œuvres (Ferdinand Grofé, Morton Gould, John Philip Sousa), Gershwin a sa préférence. Il enregistre *Un Américain à Paris* en mai 1946. Quelques jours plus tard, pour son deuxième concert à la Scala de Milan, temple de la musique classique italienne qui vient tout juste d'être reconstruit, Toscanini intègre cette œuvre au programme du concert que complètent la *3^e Symphonie* de Brahms et *La Mer* de Debussy.

Un Américain à Paris gagnera en popularité grâce à la comédie musicale de Vincente Minnelli, qui recevra l'oscar du meilleur film en 1951. Les rôles principaux sont tenus par Gene Kelly, qui en a signé la chorégraphie, Leslie Caron, Oscar Levant et Georges Guétary. Le synopsis du film est le suivant : à Paris, une riche héritière s'éprend de Jerry Mulligan, un jeune peintre américain. Mais celui-ci tombe amoureux de Lise, qui est elle-même promise à un autre homme. Ce film est surtout connu pour sa scène finale. Jerry pense qu'il ne pourra jamais être avec Lise et fait un rêve fantastique dans lequel il danse avec elle dans les rues de Paris. Le fiancé de la jeune fille et un chœur se joignent à eux tout au long d'un ballet magistral qui dure près de vingt minutes. La musique du ballet, bien sûr signée George Gershwin,

est composée d'extraits d'*Un Américain à Paris* mais aussi du *Concerto en fa*. Au cours des dernières mesures, Henri renonce à Lise qui se précipite dans les bras de Jerry. *Happy end*.

Revenons à 1929. Gershwin va de succès en succès. Entre 1929 et 1931, on compte cent onze représentations de *Show Girl*, cent quatre-vingt-onze de *Strike Up the Band*, deux cent soixante-douze de *Girl Crazy*, quatre cent quarante et une de *Of The I Sing*. La première de *Show Girl* a lieu le 2 juillet 1929 à New York, au Ziegfeld Theater. La musique est signée George Gershwin, qui d'ailleurs y intègre des extraits d'*Un Américain à Paris*, les paroles sont de Ira Gershwin et Gus Kahn d'après le livre de William Anthony McGuire. Bobby Connolly est le chorégraphe. Le chef d'orchestre n'est autre que Duke Ellington. *Show Girl*, échec financier pour Florenz Ziegfeld qui a produit la comédie musicale, n'a pas laissé de souvenirs impérissables, excepté à ceux qui ont assisté aux différentes représentations au cours desquelles le chanteur Al Jolson, dans le public, se mit à chanter le refrain de la chanson « Liza » à sa nouvelle femme Ruby Keeler, chanteuse principale du spectacle.

Avec la crise et la menace d'une seconde guerre mondiale, les revues légères au ton frivole des années 1930 se transforment en spectacles satirico-politiques. La première de *Strike Up The Band* a lieu le 14 janvier 1930 à New York, au Times Square Theater. *Strike Up The Band* traite d'une guerre imaginaire entre les États-Unis et la Suisse à cause de la taxation douanière du fromage et du chocolat suisses. Le sujet est grave mais la musique plutôt « légère ».

Girl Crazy, septième revue écrite par les frères Gershwin, retrace l'histoire d'un jeune play-boy new-yorkais qui est envoyé par son père administrer un ranch en Arizona, dans le but de l'éloigner des hordes d'admiratrices qui le poursuivent. Il transforme le ranch en hôtel, puis aide le shérif de la ville (un ancien chauffeur de taxi) à dépister son meurtrier potentiel. À l'affiche de la distribution figurent Ginger Rogers — il s'agit de sa seconde apparition sur une scène de Broadway — et Ethel Merman, qui fait ses débuts sur les planches.

Le soir de la première de *Girl Crazy*, le 14 octobre 1930, à Broadway, six grands musiciens de jazz se trouvent dans la fosse d'orchestre de l'Alvin Theatre : le clarinettiste Benny Goodman, le batteur Gene Krupa, les trombonistes Glenn Miller et Jack Teagarden, le clarinettiste et saxophoniste Tommy Dorsey et le trompettiste Red Nichols, six figures marquantes de l'époque Swing.

Girl Crazy réunit tous les ingrédients de la bonne comédie musicale : une intrigue légère mais efficace, une série de thèmes chantants et un casting de choix. C'est du grand spectacle façon Broadway, et un succès. Ethel Merman fait sensation avec son interprétation de « Sam and Delicious », notamment en tenant un contre-ut pendant seize

mesures... On y trouve quelques-unes des plus belles chansons de Gershwin : « Embraceable You » et « But Not For Me », « Could You Use Me ? », « Boy ! What Love Has Done To Me ! » et « I Got Rhythm ». « Embraceable You » est une merveille de chanson, elle deviendra un standard du jazz. Parmi les versions mémorables citons, excusez du peu, et bien que la liste en soit un peu fastidieuse, celles de Billie Holiday en 1944, de Charlie Parker en 1947, de Sarah Vaughan en 1954, de Chet Baker en 1957, de Sidney Bechet en 1957, d'Ella Fitzgerald en 1959, d'Ornette Coleman en 1959, de Ben Webster et Harry « Sweets » Edison en 1962, d'Herbie Hancock en 1998, enfin, de Chucho Valdes en 1999. Autre superbe chanson signée Gershwin pour *Girl Crazy* devenue un standard éternel du jazz : « But Not For Me », elle aussi reprise de nombreuses fois, par Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Carmen McRae, Chet Baker, Ahmad Jamal, Hank Jones, John Coltrane, Dinah Washington, et, plus près de nous, en 1994, par Elvis Costello.

Gershwin est attentif à la production musicale de son temps, mais son intérêt pour la vie jazzistique est plutôt limité. On sait qu'il a assisté à New York, étant jeune, aux concerts de Stravinsky, Leo Ornstein et Scriabine. En public, il a pour habitude de ne jouer que ses propres œuvres mais, lorsqu'il est seul avec quelques amis, il joue souvent Bach et Chopin. Au cours d'un séjour parisien en 1920, on l'a dit, il a fait l'acquisition de l'intégralité de la musique pour piano de Debussy. Le compositeur Elliott Carter a raconté que, lorsqu'il a assisté à la première américaine de l'opéra *Wozzeck* de Berg, à Philadelphie, Gershwin était assis à côté de lui.

Gershwin ambitionne d'écrire un opéra. Il y pense depuis longtemps. Son ami Otto Kahn, qui dirige le Carnegie Hall, l'y encourage. Le 30 octobre 1929, il signe un contrat avec le Metropolitan Opera. Ce sera une adaptation du *Dybbuk*, pièce de l'écrivain juif polonais Solomon Rappoport, alias Shoylem An-Sky. Gershwin écrit plusieurs scènes avant d'abandonner le projet. Il dut renoncer parce que les droits d'adaptation de la pièce avaient déjà été achetés par le compositeur italien Lodovico Rocca.

Difficile d'évacuer le contexte politico-économique de l'époque : la Grande Dépression de l'automne 1929 touche Broadway de plein fouet. Plus des deux tiers des théâtres ferment en deux saisons. Pour George, malgré de grands succès, il est plus difficile de s'imposer. En novembre 1930, grâce au succès de *Girl Crazy*, les frères Gershwin partent pour Hollywood.

Les années 1920 et 1930 correspondent à l'émergence de cette extraordinaire machine à faire rêver qu'est le cinéma. En 1926, la Warner fait sensation en exploitant un système appelé Vitaphone qui projette un film court, *Don Juan*, au cours duquel on entend des

acteurs parler et jouer de la musique. C'est le début du cinéma parlant. Le film reçoit un accueil très enthousiaste. La Warner produit alors en 1927 le premier film parlant, *The Jazz Singer*.

George, Ira et Leonore s'installent dans une luxueuse demeure, au 1027 Chevy Chase, à Beverly Hills. Elle fut un temps le domicile de Greta Garbo. George en plaisanta en disant que dormir dans le lit de Greta Garbo le fit tenir éveillé plusieurs nuits durant. « Je vais travailler pour le cinéma parlant. Je ne connais pas grand-chose à cette technique, donc j'y vais avec modestie 15 », annonce Gershwin. George et Ira sont un temps charmés par leur nouvelle vie à Hollywood, une vie glamour baignée de soleil, mais la superficialité d'Hollywood les ennuie et la nostalgie de New York les gânera vite.

Broadway a souvent méprisé le cinéma, mais George et Ira abordent avec enthousiasme ce jeune cinéma parlant alors en plein essor. Ils seront vite déçus. L'écriture cinématographique n'a rien à voir avec l'écriture de théâtre. Une fois son travail terminé, le compositeur est dépossédé de son œuvre qui est parfois morcelée et coupée, voire annulée.

Les frères Gershwin sont arrivés à La Mecque du cinéma au moment de la fin d'un cycle, le déclin de la première vague de films musicaux, victimes d'une offre surabondante et de la Dépression. Ils ont été contactés par la Fox, l'un des plus importants studios hollywoodiens, pour écrire des chansons pour le couple glamour de la compagnie, Janet Gaynor et Charles Farrell. *Delicious* est présenté comme « la plus enchanteresse des romances de Gaynor-Farrell. Ici, Janet est une jeune fille écossaise... très proche de votre cœur. Un bel Américain (Charlie Farrell) tombe follement amoureux d'elle, un Russe romantique l'adore, un Suédois se lie d'amitié à elle, et un détective irlandais costaud la poursuit 16 ! ». Les frères Gershwin se mettent au travail. La chanson *Delicious*, qui donne son titre au film, parodie l'accent écossais de Gaynor.

Delicious est l'une des premières comédies musicales produites par Hollywood. Les numéros de danse du film sont chorégraphiés par Hermes Pan. « On ne savait jamais qu'il était là. Gershwin était toujours en retrait, se souvient Hermes Pan. Et ce n'était pas le genre à venir vous dire : "On devrait faire ci ou ça." C'était vraiment quelqu'un de discret. On tournait une scène dans laquelle Fred et Ginger marchaient avec un chien. Il les a regardés marcher et a écrit cette merveilleuse musique. George a écrit un tempo et ils ont simplement marché à son rythme. Il l'avait tiré de leur façon de marcher, et de celle du chien. En plein tournage. Comme ça. De l'inspiration pure. On peut dire qu'il avait le sens de la danse 17. »

La production demande à Gershwin d'écrire des airs « aussi jolis que ceux de Scott Joplin ou d'Irving Berlin ». Et George de raconter la

scène à une amie : « Ai-je écrit la *Rhapsody in Blue* et tout le reste pour m'entendre dire cela 18 ?... » George et Ira passeront pas moins de sept semaines à Hollywood. Ils constateront que seulement quatre de leurs chansons et une minute de la séquence *New York Rhapsody*, d'une durée initiale de six minutes, ont finalement été retenues pour le film. La chanson écrite pour *Delicious* qui résume le mieux ce que George et Ira pensent d'Hollywood est « Blablabla ». Mais c'est grâce à la participation de Gershwin à *Delicious* que la *Second Rhapsody* pour piano et orchestre — une œuvre tout à fait différente de la *Rhapsody in Blue* — voit le jour.

Le script du film *Delicious* prévoyait une longue séquence orchestrale : *New York Rhapsody*. Elle décrivait la vie dans les rues de New York. « Dans le film, un compositeur arrive aux États-Unis ; j'ai voulu écrire une musique qui exprime sa réaction émotionnelle face à New York 19 », souligne Gershwin. C'est une pièce pour piano et orchestre qui contient quatre thèmes. Le motif d'ouverture dépeint les riveurs qui travaillent sur les gratte-ciel. D'où l'idée d'intituler l'œuvre *Rhapsody in Rivets*. Gershwin décide de faire de sa nouvelle *Rhapsody* une composition à part entière, une pièce pour piano et orchestre. C'est sa première œuvre de ce genre depuis six ans. « Je l'ai écrite surtout parce que je voulais composer une œuvre d'importance, précise-t-il. En Californie, j'ai eu la possibilité de le faire 20. »

Les frères Gershwin sont de retour à New York en février 1931. Ils reviennent bronzés de Californie, et les poches remplies de dollars. L'idée de George est à présent d'étendre la forme de la *Second Rhapsody*, de développer la pièce de façon substantielle, et de l'orchestrer. La partition complète est achevée le 23 mai 1931. George est très satisfait. À tel point qu'il s'enthousiasme, quelques mois plus tard, auprès de son biographe, Isaac Goldberg :

À plus d'un titre, notamment l'orchestration et la forme, c'est la meilleure chose que j'aie écrite. Un peu plus longue que ce que j'imaginai, environ quinze minutes et demie... Je la baptise toute bonnement *Second Rhapsody*, et bien qu'elle contienne plusieurs passages solos de piano, je pourrais en faire une œuvre orchestrale et non un concerto solo 21.

Le 26 juin, Gershwin engage un orchestre pour jouer son œuvre. Le compositeur est lui-même au piano. L'orchestre est sous la baguette de son ami William Daly. L'exécution privée se passe très bien. Gershwin est ravi. Il confiera à Isaac Goldberg : « Vendredi dernier, j'ai engagé cinquante-cinq musiciens pour me faire entendre l'orchestration de la nouvelle *Rhapsody* et le résultat était fort gratifiant 22. »

Le 19 janvier de l'année suivante, Serge Koussevitzky dirigera la création de la *Second Rhapsody* au Symphony Hall, à Boston, avec l'Orchestre symphonique de Boston et Gershwin au piano. La première new-yorkaise a lieu cinq jours plus tard. « Lorsque je le regardais, écrira Koussevitzky, je me surprenais à penser, comme dans un état

proche du rêve, que ceci était une hallucination, l'enchantement de cet être extraordinaire étant trop important pour être réel 23. » La *Second Rhapsody* est l'œuvre la moins connue de Gershwin, elle est peu jouée. Elle ne marque pas une évolution significative de son langage musical. Elle suscite assez peu d'enthousiasme, certains y ont trouvé des longueurs. « D'où provient l'impression de remplissage dans cette *Second Rhapsody* 24 ? » se demande Jean-Christophe Marti dans son livre *Gershwin*.

Cette nouvelle œuvre est cependant bien accueillie. Elle est publiée dans une version pour deux pianos. Il faudra attendre le début des années 1950 pour que la version orchestrale soit éditée, mais porteuse d'un grand nombre de modifications, plusieurs passages de l'orchestration ayant été simplifiés. Et, ironie du sort, les parties d'orchestre originales ont été perdues. Gershwin estimait que, sous de nombreux aspects, aussi bien dans l'orchestration que dans la forme, la *Second Rhapsody* était la meilleure chose qu'il ait jamais conçue.

George Gershwin's Songbook. Tel est l'intitulé du cahier qui contient dix-huit *songs* parmi les plus connues de Gershwin que publie l'éditeur Simon and Schuster en 1932. Il est aussi connu sous le titre *Piano Transcriptions of 18 Songs*. Chaque chanson figure dans le volume tout d'abord sous sa forme vocale, puis transcrite pour piano, chacune étant également accompagnée d'une illustration en couleurs de Constantin Alajalov. Ce recueil, George l'a dédié à Kay Swift qui a participé à sa réalisation. On peut lire dans la préface, signée de Gershwin en personne :

Il m'arrive très souvent, à l'occasion de soirées entre amis, de jouer mes propres *songs*, de sorte que j'ai tout naturellement été amené à composer de nombreuses variations sur ces thèmes, cédant même à ce désir de complexité et de variété que ressent tout compositeur travaillant à différentes reprises sur le même matériau... D'où ce *Songbook*, avec, pour chaque chorus, et faisant suite à la notation habituelle, purement vocale, des arrangements pour piano seul. Certains sont très difficiles ; ils sont destinés à tous ceux qui, bons pianistes — et qui sont de plus en plus nombreux — apprécient la musique populaire mais demeurent rebelles aux arrangements trop simplistes que les éditeurs publient en n'ayant en vue que l'interprète moyen 25.

En ce début de 1932, Gershwin décide, une fois de plus, de chercher un professeur. Sa vie durant, il n'a pas seulement voulu travailler l'écriture musicale, combler ses lacunes en harmonie et en contrepoint. Face à un fort sentiment d'imposture, il n'a eu de cesse, répétons-le, qu'il ne se cherche un maître, qu'il ne trouvera jamais.

Gershwin va croiser sur son chemin un bien curieux personnage, Joseph Schillinger. Immigré juif russe, Schillinger est compositeur, chef d'orchestre et pédagogue (il a pour élèves différents arrangeurs, les musiciens de jazz Glenn Miller et Tommy Dorsey), et fondera une célèbre école de jazz : la Berklee School of Music. Originaire d'Ukraine, il aurait organisé le premier concert de jazz en Union

soviétique, en 1917. Installé aux États-Unis en 1928, il a rejoint son compatriote, l'ingénieur Leon Theremine, avec qui il travaille et compose. Puis il met au point une théorie en douze volumes — le Schillinger System — qui prétend tout englober, d'Aristote à la relativité d'Einstein, de Pythagore aux traités de Schönberg. « Il n'y a plus besoin de composer ! Il n'y a qu'à appliquer 26 », aurait dit Gershwin. Les cours avec Schillinger lui sont profitables. Grâce à lui, son complexe d'autodidacte semble être balayé ou, tout du moins, mis de côté.

En février 1932, Gershwin a besoin de repos. Il est affecté par la disparition de Morris, son père, qui est mort d'une leucémie au Lenox Hill Hospital de New York à l'âge de soixante et un ans. George se rapproche un peu plus de sa mère. (Elle mourra onze ans après son fils, le 16 décembre 1948, d'une crise cardiaque dans son appartement new-yorkais, 25 Central Park West, à l'âge de soixante-douze ans.) Le film *Delicious* est sorti sur les écrans, sa comédie musicale *Of Thee I Sing* se joue à Broadway et il vient de créer sa *Second Rhapsody*. En quête de tranquillité, il se rend à La Havane. La capitale cubaine est un lieu de villégiature très prisé des riches Américains — accessoirement de la mafia : soleil, sports, alcool, fête, prostitution. C'est alors l'endroit idéal pour s'extraire de la Prohibition. Un célèbre guide touristique de l'époque présente d'ailleurs l'île de Cuba comme le prolongement naturel des États-Unis... Sous le chaud soleil des tropiques, George et ses amis passent leurs journées à faire des parties de golf, à se baigner et à jouer au casino. Le soir, ils dansent. George prend du bon temps. « Deux semaines hystériques au cours desquelles j'ai peu dormi 27 », dira-t-il. Dans une ronde folle de fêtes et de spectacles, il découvre les rythmes de l'île, la puissance des percussions employées dans la musique populaire cubaine, qui va le passionner — il se procure même plusieurs percussions. Il fait également la connaissance de plusieurs grands musiciens cubains tels qu'Ernesto Lecuona, Alejandro Garcia Caturla, Amadeo Roldan et Félix Guerrero.

De retour à New York, lui vient l'idée de la *Cuban Overture*, « *ouverture cubaine* ». Le titre original de cette œuvre est tout d'abord *Rumba*. « *Rumba*, explique-t-il, évoque pour beaucoup *The Peanut Vendor* [grand succès latino des années 1930]. *Cuban Overture* donne une idée plus juste du caractère et de l'intention de la musique. Dans cette composition, j'ai essayé de combiner les rythmes cubains avec mon propre matériau thématique. Il en résulte une ouverture symphonique qui incarne l'essence de la danse cubaine 28. »

Ouverture cubaine est une pièce pour orchestre d'une durée de onze minutes. On y entend trois flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, un clarinette basse, deux bassons, un contrebasson, quatre

cors français, trois trompettes, trois trombones, un tuba, des timbales, des percussions et des cordes. Gershwin l'aurait composée à partir de la chanson « Echale salsita », qui s'inspirait des célèbres saucisses cuisinées dans le quartier Catalina, à Güines.

Pensée tout d'abord comme un dialogue entre le piano et l'orchestre, elle fut repensée après la découverte par Gershwin des percussions, qui ont ainsi détrônées le piano-roi. On y entend la ronde incessante des danses cubaines, les sons des percussions de l'île : maracas, bongos, claves, guiro. Une indication de Gershwin sur la partition donne leur emplacement : « juste en avant du pupitre du chef d'orchestre 29 », est-il précisé, dessins à l'appui. On peut aussi lire une note succincte : « Composé en juillet 1932 30. » Ce n'est pas une œuvre majeure de Gershwin, mais beaucoup de charme émane de cette pièce qui déploie de belles couleurs. L'orchestration débuta le 1^{er} août. Première exécution par l'Orchestre philharmonique au Lewisohn Stadium le 16 août 1932.

Cette soirée au Lewisohn Stadium de New York est un triomphe. Près de dix-huit mille personnes assistent à ce premier concert entièrement consacré à la musique de Gershwin, sous la direction d'Albert Coates. Au programme, les deux *Rhapsodies* et *Rumba* qui prendra donc le titre de *Cuban Overture* trois mois plus tard, lorsqu'elle sera rejouée au Metropolitan de New York. Le Lewisohn Stadium de New York est plein à craquer. « C'était, je crois, la soirée la plus excitante de ma vie..., dira-t-il. 17 845 personnes avaient payé pour rentrer et 5 000 personnes étaient à l'extérieur à la fermeture, essayant d'entrer — sans succès 31. »

Après l'intermède cubain, à la charnière des années 1929-1930, qui ont vu apparaître le cinéma, la comédie musicale classique de Broadway a moins les faveurs du public. *Pardon My English*, la nouvelle comédie musicale des frères Gershwin, est produit par Alex A. Aarons et Vinton Freedley avec qui ils travaillent depuis longtemps. L'action se déroule en Allemagne. Un homme, schizophrène de fantaisie, reçoit un coup sur la tête qui le fait passer du puritanisme rigoureux au banditisme international. On fait alors appel à messieurs Freud, Jung et Adler. Leur diagnostic : « Il est sexuellement surmené, il est sexuellement déprimé, il n'a pas de sexe du tout ! » La première a lieu le 20 janvier 1933 à New York, au Majestic Theatre. Avec seulement quarante-trois représentations, c'est un échec total.

Neuf mois plus tard, le 21 octobre 1933, a lieu la première de *Let 'Em Eat Cake* à New York. La revue ne comporte aucun numéro à sensation. Elle ne possède pas non plus le ton léger d'*Of The I Sing*, créé deux ans auparavant et dont elle devait être la suite : elle déçoit. Malgré une histoire bien ficelée et un ton satirique bien de l'époque (le parti nazi alors en pleine ascension est vilipendé, moqué, le

gouvernement américain étant renversé par une bande de voyous fascistes baptisée les « chemises bleues »), malgré la maîtrise de l'ensemble, une dramaturgie bien huilée, mais aussi une forme globale qui présage clairement une évolution vers l'opéra (deux ans plus tard, avec *Porgy and Bess*), c'est un échec. Pourquoi ? Mystère. L'ouvrage est peut-être trop sérieux pour une comédie musicale. Le critique Brooks Atkinson fit remarquer de façon un peu elliptique que « la haine avait pris le pas sur le sens de l'humour 32 ». *Let 'Em Eat Cake* ne reste à l'affiche que pour quatre-vingt-dix représentations. On en retient une belle chanson de Gershwin, qui pourtant n'a pas vraiment traversé le temps : « Mine ».

À partir du printemps 1934, George Gershwin décide de s'engager dans une démarche thérapeutique et choisit la psychanalyse. Il a des problèmes digestifs (digestion, constipation, crampes). Il souffre de ce qu'il appelle son « estomac de compositeur » qui est souvent noué. Il a beau raffoler des glaces, il se nourrit peu, voire très peu. Il suit un régime diététique ; parfois, son repas se limite à du porridge et à des biscottes, à du salami accompagné d'un petit morceau de pain ou bien à un seul et unique fruit. George est nerveux, très anxieux parfois. Il travaille beaucoup. Pèse aussi sur lui une forte pression, celle de s'inscrire durablement dans l'histoire de la musique aux côtés de Bach, Mozart, Tchaïkovski, Stravinsky et Ravel. « Bien sûr, Gershwin avait ses problèmes 33 », expliqua Rouben Mamoulian qui mettra en scène *Porgy and Bess*. Cela se manifestait par une grande nervosité. Souvent, il s'étirait le nez et, ce qui s'apparente à un tic, il mâchonnait de façon compulsive ses pipes et ses cigares. Et il avait l'habitude de ponctuer ses phrases par des mouvements brusques de la main gauche. Stravinsky se souviendra d'un homme « extrêmement nerveux 34 ». Gershwin, d'ailleurs, est relativement lucide sur son cas :

Je suis un grand démystificateur. Je suis toujours à la recherche de la vérité. Avoir accès à la psychologie, c'est comme suivre un cours à l'Université. Ceux qui ne veulent pas se confronter à eux-mêmes ne peuvent pas avancer. Je veux me connaître et ainsi connaître les autres. Je m'intéresse à une chose, la vie. Je veux découvrir cette étincelle de vérité et la mettre en œuvre dans ma musique 35.

Kay Swift, elle-même patiente du psychanalyste Gregory Zilboorg, conseille à Gershwin de consulter ce Juif ukrainien, qui a étudié la médecine à Saint-Petersbourg avant de travailler au ministère du Travail sous le gouvernement de Kerenski. Immigré aux États-Unis en 1919, il a traduit la littérature russe en américain, notamment *Nous autres*, d'Evgueni Zamiatine, et étudié la médecine à la Columbia University. Dans les années 1930, il a écrit plusieurs livres sur l'histoire de la psychiatrie, et devient le psychiatre de la jet-set new-yorkaise. Il a autant d'admirateurs que de détracteurs. Certains voient en lui un grand médecin, d'autres un vulgaire charlatan...

Gershwin consulte Zilboorg cinq fois par semaine, et ce jusqu'à la fin 1935. Ils deviennent amis. Ils voyageront ensemble, ils iront au Mexique, à Mexico, où ils rencontreront Diego Rivera et auront avec lui, passé du communisme au trotskisme, d'âpres discussions politiques. Quel rôle Gregory Zilboorg a-t-il bien pu jouer pour Gershwin ? Difficile de le savoir. « Je fais partie de ceux qui pensent que l'on peut aider les artistes à développer leurs capacités artistiques 36 », dit Zilboorg. La sœur de Gershwin, Frances, estima que celui-ci manifesta plus de générosité après avoir débuté la thérapie. Relation de cause à effet ou pas, certains ont relevé que Gershwin, à ce moment-là, était plus sensible aux faits sociaux et aux turbulences du monde. Dans une lettre de juillet 1934 adressée à son amie Emily Paley, George écrit : « Henry [Botkin], Paul [Mueller] et moi discutons de nos deux sujets préférés : l'Allemagne d'Hitler et le Dieu des femmes 37. » En septembre de la même année, dans une lettre adressée au *New York Times*, il sollicita la générosité des lecteurs du journal au bénéfice de la Henry Street Settlement Music School, qui avait mis en place un programme musical pour les enfants d'immigrants pauvres de New York.

George souhaite fêter le dixième anniversaire de l'œuvre qui l'a rendu célèbre, la *Rhapsody in Blue*, créée en 1924. Il entreprend donc une tournée d'un mois avec l'orchestre de Leo Reisman et, pour l'occasion, compose une série de variations à partir de « I Got Rhythm », extrait de sa comédie musicale *Girl Crazy*, elle-même créée en 1930 et que nous connaissons surtout grâce au film de 1943, avec Judy Garland et Michael Rooney. Les *Variations sur « I Got Rhythm »* sont dédiées à son frère Ira (« *To my brother Ira* »), qui aime tout particulièrement la « Variation chinoise ». L'œuvre est créée au Boston Symphony Hall, sous la direction de Charles Previn, avec Gershwin au piano.

Le résultat des études de Gershwin auprès de Schillinger, qui s'échelonnent sur une période de quatre ans, est sensible dans les *Variations pour piano et orchestre sur « I Got Rhythm »* et, plus tard, dans *Porgy and Bess*. Ces *Variations* nous dévoilent une évolution sensible dans le style orchestral de Gershwin : de nouvelles textures et sonorités mais aussi une écriture harmonique plus audacieuse. Il utilise ici un orchestre symphonique mais augmenté de quatre saxophones, et divise les violons en trois sections plutôt que deux. La « Valse triste », impressionniste et mélancolique (variation 2), est particulièrement belle.

La crise de 1929 a profité à l'essor de la radio en général et des *radios shows* en particulier. Jeux, radio-croquets, concerts, chansons, concours divers pullulent. Le 19 février 1934, George entame, sur la chaîne américaine CBS, une série d'émissions de radio, « Music by

Gershwin», au rythme de deux par semaine, de quinze minutes chacune. Il a accepté ce surcroît de travail afin de financer la production onéreuse de *Porgy and Bess*. Il présente son travail, ses compositions, puis il joue, seul au piano. Un disque, *Gershwin Performs Gershwin, Rare Recordings*, restitue plusieurs extraits de ces émissions. On entend Gershwin jouer « The Man I Love » et « I Got Rhythm ».

Au cours de la diffusion radiophonique des *Variations*, en 1934, Gershwin explique :

Je crois que vous serez intéressé d'entendre parler de quelques-unes des variations que nous allons jouer. Après une introduction orchestrale, le piano joue le thème, tout simplement... La variation suivante est sur un tempo de valse... où j'imité des flûtes chinoises qui jouent faux, comme toutes les flûtes chinoises... Dans la suivante... la main gauche joue la mélodie à l'envers tandis que la droite la joue à l'endroit, soutenant la théorie selon laquelle on ne doit jamais permettre à une main de savoir ce que l'autre est en train de faire. Puis c'est le final. Et maintenant, après toutes ces informations... si vous écoutiez le morceau [38](#) ?

Les *Variations sur « I Got Rhythm »* sont rarement jouées. Le pianiste Fazil Say, qui les a enregistrées avec la *Rhapsody* en 1998, propose une explication :

L'interprétation des *Variations* est plus ardue que celle des autres œuvres de Gershwin. Son écriture orchestrale, sa partie pianistique sont plus complexes. Elles demandent beaucoup de concentration, surtout rythmiquement. D'où le fait qu'elles soient moins jouées. C'est surtout la première variation qui retient mon attention. Le piano crée des motifs avec des intervalles dignes de Webern ou de Schönberg, tandis que les saxophones de l'orchestre continuent de jouer sur le thème en fa majeur comme si de rien n'était... J'aime cette musique à ce moment précis ! Une trouvaille plutôt sarcastique d'ailleurs, mais tellement brillante. C'est une œuvre imposante en concert. Cela fait penser à Stravinsky tant les rythmes sont complexes. [...] Ce sont d'admirables miniatures. Comme des bibelots [39](#).

Infatigable Gershwin. Enivré par le succès, ambitieux, il regorge de projets. Il est de plus en plus audacieux. Tout le pousse vers la forme suprême de l'expression musicale : l'opéra. Ce vers quoi toute sa vie musicale semble avoir tendu. Cet opéra, ce sera *Porgy and Bess*.

Porgy and Bess

En 1919, Gershwin a composé un début d'opéra, *Blue Monday*, que l'on peut considérer comme une ébauche de *Porgy and Bess*. À la fin des années 1920, il confiera à Isaac Goldberg, son biographe :

J'aimerais écrire un opéra inspiré du melting-pot de la ville de New York, avec son mélange d'idiomes natifs et immigrés. Cela permettrait toutes sortes de musiques, noires, blanches, de l'Est et de l'Ouest, et susciterait un style qui, issu de cette diversité, devrait parvenir à une unité. Voici un défi pour le librettiste ainsi que pour ma muse personnelle. Je préférerais échouer en faisant cela plutôt que de réussir la duplication passable d'un style déjà consacré. New York est un lieu de rencontre, le rendez-vous des nations. Je voudrais attraper les rythmes du brassage de ces peuples, en montrer à la fois les heurts et la fusion. Je voudrais surtout mélanger l'humour et la tragédie de tout cela ¹.

Au milieu des années 1920, Edwin DuBose Heyward, originaire de Caroline du Sud, écrit une nouvelle intitulée *Porgy*. L'écrivain a emprunté l'idée de sa nouvelle à un article de journal qui relatait l'histoire d'un Noir, infirme, appelé « Goat Sammy », ou Samuel Smalls, qui avait attaqué une femme puis essayé d'échapper à la police. Heyward fait appel à ses souvenirs d'enfance, remonte à sa prime jeunesse à Charleston, et recrée la vie grouillante du quartier où il est né, Catfish Row.

Un soir de 1926, alors que sa comédie musicale *Oh, Kay !* est jouée pour l'une des premières fois hors de New York, George Gershwin lit *Porgy*. Il se passionne pour cette histoire d'un « âge d'or... où hommes mûrs et jeunes gens vivaient dans une belle et ancienne cité que le temps avait oubliée avant de la détruire ² ». Gershwin prend contact avec Heyward. Il l'informe qu'il aimerait écrire un opéra à partir de sa nouvelle. L'idée, dans un premier temps, est écartée, parce que l'auteur et sa femme Dorothy en préparent une adaptation théâtrale, qui sera d'ailleurs un des grands succès dans la production de la Theatre Guild de 1927. « Nous avons discuté de *Porgy*, se souvient DuBose Heyward. Gershwin a dit que la production pour la Theatre Guild n'aurait pas d'importance, car, de toute manière, il lui faudrait un certain nombre d'années pour mener techniquement à bien une telle entreprise. Nous avons donc décidé que nous prendrions notre temps pour faire une version lyrique de mon pauvre mendiant noir des rues de Charleston ³. »

Cherchant un autre sujet, on a vu Gershwin envisager un temps de composer un opéra d'après *Dybbuk*, de Solomon Rappoport, alias Shoylem An-Sky. Il signe donc un contrat avec le Metropolitan Opera en 1929, mais abandonne le projet après avoir appris que les droits de la pièce ont été cédés à un autre compositeur. Il envisage alors une

adaptation pour chœur de la *Lincoln's Gettysburg Address* (« *L'Adresse de Gettysburg* »), le discours de deux minutes, resté cher au cœur des Américains, que prononça le président Abraham Lincoln, le 19 novembre 1863, à Gettysburg, au cours de la cérémonie de consécration du champ de bataille (on avait compté 51 000 victimes parmi les soldats de l'Union et de la Confédération entre le 1^{er} et le 3 juillet 1863). Ce projet étant également écarté, Gershwin revient à son idée initiale : l'adaptation de *Porgy*. Cet intérêt pour la vie des Noirs américains est, chez lui, manifeste. On le trouve aussi dans *Blue Monday*, une œuvre en un acte qui est donnée en 1932 dans le cadre des *George White's Scandals*, ces revues que George White conçut à Broadway entre 1919 et 1939, sur le modèle des *Ziegfeld Follies*. Par ailleurs, à travers le jazz, son intérêt pour la culture afro-américaine n'a cessé de se développer.

Le 29 mars 1932, Gershwin écrit à nouveau à Heyward et lui fait part de son désir de mettre en musique *Porgy* :

Je suis sur le point de me rendre à l'étranger, dans un peu plus d'une semaine, et ne cesse de réfléchir à de nouvelles compositions, écrit-il. Mais c'est toujours vers la même idée que je reviens, une idée que j'ai depuis plusieurs années — il s'agit de *Porgy* —, et au désir d'en faire une adaptation musicale. Car c'est la pièce la plus remarquable que je connaisse sur les gens de couleurs 4.

Gershwin s'est rendu compte de la force de cette histoire, de sa dimension puissamment sociale et politique. Il a beau vivre dans une ville multiethnique comme New York, il est conscient du racisme de l'Amérique blanche ségrégationniste. Il sait qu'en 1896 la Cour suprême des États-Unis a donné un fondement juridique à la discrimination raciale et que le racisme n'est pas l'apanage des Américains de souche, blancs et protestants, et membres du Ku Klux Klan. Il doit savoir que sur le panneau d'accueil de Mobile, la première ville de l'État d'Alabama sitôt dépassé l'État du Mississippi, est écrit en lettres brillantes : « nigger, read and run ! » (« Nègre, lis et cours ! ») Et il a probablement gardé en mémoire qu'en 1912, toujours en Alabama, un musicien noir a été lynché, pendu à un châtaignier et émasculé en public pour avoir montré un pas de danse à la fille de l'attorney général de Birmingham, où son orchestre s'était arrêté.

En réponse à sa demande, Gershwin apprend qu'il peut désormais acquérir les droits d'adaptation musicale de *Porgy*. Le 20 mai, Gershwin écrit de nouveau à Heyward :

Il n'est évidemment pas possible de réaliser l'adaptation de l'œuvre sous forme d'opéra avant janvier 1933. Je resterai ici ou dans les environs durant presque tout l'été de manière à pouvoir lire le livre plusieurs fois et à voir quelles sont les idées que je pourrais développer, ainsi que la manière de procéder. Je pense qu'il serait sage que nous nous rencontrions — soit ici soit là où vous vous trouverez — à plusieurs reprises avant de commencer le travail proprement dit 5.

Une importante relation épistolaire s'établit, et les deux hommes se rencontrent régulièrement. « Chaque année, raconte Heyward, moi entre deux romans et George entre deux spectacles à Broadway, je faisais un voyage vers le Nord et nous nous rencontrions pour discuter de notre opéra. Je me rappelle qu'un jour George dit — je pense qu'il préparait alors *Un Américain à Paris* — qu'il voulait s'installer à l'étranger et se mettre à étudier de manière intensive le contrepoint. Comme toujours, il savait très bien où il allait. Le succès de son poème symphonique était flatteur, mais sa grande idée était d'écrire un opéra 6. »

Gershwin est déterminé à mener à bien son projet à partir du texte d'Heyward, mais Jerome Kern et Oscar Hammerstein font une proposition concurrente. Ils souhaitent réaliser une adaptation musicale de *Porgy* pour Al Jolson. Heyward, traversant une période de difficultés financières, hésite et ne sait que faire. Le 9 septembre 1932, Gershwin lui écrit : « Si vous voyez la possibilité de gagner immédiatement quelque argent grâce à la version Jolson, je ne vois pas en quoi cela nuirait à une production ultérieure reposant entièrement sur une distribution de couleur 7. » Le 14 octobre, nouvelle lettre de Gershwin à Heyward : « Je ne crois pas vraiment que Jolson ait l'intention de réaliser un opéra à proprement parler, étant à peu près certain qu'il considérerait l'entreprise comme au-dessus de ses possibilités. Quant à moi, si j'ai adopté cette attitude, c'est parce que je ne voudrais en aucun cas vous empêcher, pour ce qui est du moment présent, de faire quelque argent avec ce qui vous appartient, mais également parce que je ne crois pas que cela puisse contrecarrer d'aucune manière une version sérieuse et réellement de forme opéra 8. »

Le *Porgy* de Jolson ne verra jamais le jour. Au début de novembre 1933, la Theatre Guild annonce qu'elle va produire l'adaptation de *Porgy*, des frères Gershwin et d'Heyward, sous forme d'opéra. *Porgy* intéresse le Metropolitan Opera. Gershwin est très ami avec le président de son conseil d'administration, Otto Kahn. Mme Ira Gershwin se souviendra plus tard de propos tenus par son mari : Gershwin et Kahn ont discuté au téléphone d'un projet de *Porgy*, Kahn proposant deux représentations, George et Ira estimant que c'était insuffisant.

Le 12 novembre, Heyward envoie la première scène à Gershwin. « Je vous propose une nouvelle idée pour la scène d'introduction, comme vous le verrez d'après le script, lui écrit-il. La pièce s'ouvrirait sur une agitation bruyante et haute en couleur... Ce que j'ai en tête, c'est de laisser la scène, comme je l'explique, émerger lentement pendant l'ouverture... Je pense que ce serait du meilleur effet si, pendant cette ouverture, l'on éteignait tous les projecteurs de manière

que le rideau se lève dans l'obscurité, la première scène commençant et se développant au moment où la musique s'empare du thème de jazz entendu au piano de la salle où l'on danse 9. »

Deux semaines plus tard, Gershwin écrit à Heyward. Il n'a pas encore commencé l'écriture de l'opéra, lui indique-t-il. Il lui fait part de son intention de se rendre à Charleston pour connaître la ville. Son premier séjour a lieu en décembre 1933. Gershwin s'imprègne de cet endroit où il retournera plusieurs fois, notamment durant l'été 1934, au cours duquel il loue une villa en bois, avec son frère Ira et son cousin, le peintre Henry Botkin, sur Folly Island, non loin de la côte de Caroline.

Gershwin arpente les rues de la ville, et visite ses églises, ses maisons, ses night-clubs. La collaboration avec Heyward s'avère fructueuse. L'écrivain relatera leurs séances de travail en ces termes :

J'imagine aisément que George, repensant un peu plus tard à cette époque, devait se dire que cet été 1934 avait été pour lui l'une des expériences les plus satisfaisantes et les plus passionnantes de toute sa carrière. Nous nous étions installés, sous le soleil cuisant de juillet et d'août, sur Folly Island, petit îlot barrière à une dizaine de miles de Charleston. James Island, avec sa population primitive constituée de Gullah Negroes, était tout à côté, nous fournissant une sorte de laboratoire dans lequel tester nos théories, ainsi qu'une source inépuisable de matériau pour tout ce qui touchait au peuple. Mais le plus intéressant pour moi, lorsque nous écoutions leurs spirituals ou bien observions un groupe quelconque se prélassant devant une cabane ou bien une simple boutique de campagne, c'était de voir que, pour George, cela signifiait bien plus un retour aux sources qu'une exploration. Les dons très personnels qui lui avaient permis d'écrire *Rhapsody in Blue* dans la ville la plus sophistiquée d'Amérique trouvaient en quelque sorte une contrepartie dans la stimulation émanant de la musique et des rythmes corporels de ces paysans noirs, simples, du Sud. Le Gullah Negro s'enorgueillit de ce qu'il appelle le shouting (littéralement : « clameur »). C'est le modèle rythmique complexe, frappé en cadence par les mains et par les pieds, en forme d'accompagnement des spirituals, survivance manifestement d'origine africaine. Je n'oublierai jamais la nuit où, lors d'une rencontre entre Noirs sur une île assez retirée et éloignée de la côte, George se mit avec eux à marteler ce shouting. Et il parvint même, pour leur plus grand plaisir, à « voler la vedette » à leur meilleur « shouter ». Il était vraisemblablement le seul homme blanc dans toute l'Amérique à être capable de faire cela 10.

Gershwin travaille d'arrache-pied. Le 5 novembre, il écrit à Heyward : « J'ai commencé et même achevé la scène de la tempête, avec six prières chantées simultanément, écrit-il. Cela se rapproche, pour ce qui est de l'effet produit, de ce que nous avons entendu à Hendersonville quand nous étions restés à l'extérieur de la Holy Rollers Church. » Gershwin informe aussi Heyward qu'Ira a terminé le texte du premier duo entre Porgy et Bess (« Bess, You Is My Woman Now »), « et je suis persuadé que ce petit quelque chose de mélodique sera du meilleur effet 11 ».

Porgy and Bess prend forme. George voit souvent Joseph Schillinger, semble-t-il trois fois par semaine. On ignore quel fut le contenu exact de ces cours, et quel a été le rôle de Schillinger pendant la conception de l'opéra. Impossible de le savoir avec précision, mais probablement ce rôle a-t-il été important, Joseph Schillinger ayant laissé planer le

doute à ce sujet.

Gershwin se consacre exclusivement à *Porgy and Bess*. Le 17 décembre, il écrit à Heyward : « J'ai là une foule de nouvelles intéressantes : j'avais entendu parler d'un chanteur qui enseigne la musique à Washington et m'étais arrangé pour le faire venir ici afin de l'entendre chanter, un dimanche, il y a de cela quelques semaines. C'était, à mon avis, ce que j'avais entendu de plus approchant d'un Lawrence Tibbet (baryton et chanteur américain) de couleur. Il mesure environ six pieds de haut, très bien proportionné et doté d'une voix riche et sonore. Ce serait un excellent Crown et, je pense, un Porgy tout aussi remarquable. À ma demande, il est revenu chanter durant la semaine de Noël. Je demanderai à la Guild de prendre une option sur ses engagements 12. »

Ce chanteur dont parle Gershwin dans cette lettre, c'est Todd Duncan, qui va incarner le rôle de Porgy. Il tiendra ce rôle plus de mille huit cents fois, et sera en 1945, fait notable, le premier chanteur afro-américain à accéder à une grande maison d'opéra américaine, le New York City Opera (il sera, la même année, Escamillo dans *Carmen* de Bizet). Il se souvient :

George et Ira, sous nos yeux, chantèrent de leurs voix épouvantables, éraillées, vraiment mauvaises, la partition tout entière de *Porgy and Bess*. Lorsqu'il commença à jouer, je me dis en moi-même : « Ce débit haché — c'est effroyable. » Je lançai un regard à ma femme et dis tranquillement : « C'est affreux. » Eux continuaient et arrivèrent à « Seven, eleven », chantant de leurs voix toujours aussi vilaines. George jouait seul au piano, tandis qu'ils chantaient à deux. Il se retourna et se mit à sourire. Pourtant, plus il jouait, et plus je trouvais que sa musique était belle. Au bout de vingt ou trente minutes, j'étais au septième ciel. Il y avait là de merveilleuses mélodies et dans un langage nouveau — c'était quelque chose que je n'avais jamais entendu. Je ne pouvais m'en rassasier. Il attaqua le deuxième acte et, se tournant vers moi, me dit : « Voilà notre grand air. Il y a là de quoi faire de vous un homme célèbre. » Je répondis : « Vraiment ? » Il répondit : « Écoutez plutôt. » Il continua — ump-pah ump-pah. Moi, je me disais : « Ça, un air ? » C'était le banjo song, « I Got Plenty O'Nuttin' » — l'air que j'ai chanté dans le monde entier pendant près de quarante ans. Et dire que l'on savait déjà que c'était cet air-là que je chanterais dans le monde entier ! Ça tenait un peu de la chansonnette, mais tout en étant tellement beau et tellement prenant. Quand ils eurent fini, terminant par « I'm On My Way », mes larmes coulaient 13.

Il faudra pas moins de vingt mois à Gershwin pour composer et orchestrer *Porgy and Bess*. Ce fut certainement l'œuvre qui, de tout son parcours musical, exigea de lui le plus grand labeur. Le travail d'orchestration débute fin 1934 et s'achève en septembre 1935. Gershwin compose sa partition parallèlement à l'écriture du livret. Avant les répétitions, il publie une partition chant-piano qui en sera la référence. Mais, au cours des répétitions et entre la première à Boston et la création à New York, le compositeur procède à d'importantes modifications. L'œuvre durait quatre heures, il a fallu réaliser des coupes importantes. Plus de quarante-cinq minutes. « Porgy serait mort avant notre arrivée à New York, plaisanta George en discussion avec son frère Ira. Personne ne peut chanter autant, huit fois par

semaine 14 ! »

En 1935, on lui refuse le nom d'opéra. Pourquoi faut-il attendre les années 1980 pour que *Porgy and Bess* soit reconnu aux États-Unis comme un véritable opéra ? Parce qu'en 1935 cette œuvre est hybride, considérée comme du music-hall déguisé. Une fois de plus, les musiciens, musicologues et autres critiques prennent Gershwin de haut.

« Si je réussis, cela tiendra en même temps de *Carmen*, tout à la fois drame et idylle, et, pour la beauté, des *Meistersinger* 15 », écrit Gershwin. Comme *Carmen*, *Porgy and Bess* comporte un certain nombre d'airs magnifiques. Les grands ensembles en forme de chœur, les scènes dramatiques, le recours aux leitmotifs, et la fugue de la scène de dispute doivent beaucoup aux *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner. La forme de *Porgy and Bess* est classique. Gershwin reprend de manière délibérée les conventions théâtrales de l'opéra classique à numéros, mais ce n'est pas un opéra tout à fait comme les autres. À l'instar de, un peu plus de vingt ans plus tard, en 1957, *West Side Story* de Leonard Bernstein, *Porgy and Bess* se trouve à mi-chemin entre la comédie musicale et l'opéra.

Ce n'est ni une opérette, ni une comédie musicale, ni un opéra-comique à la française. Dans sa forme et dans sa conception générale, George Gershwin a bien conçu un opéra. Le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt, fer de lance de la révolution musicologique baroque avec Gustav Leonhardt, qui a enregistré *Porgy* à la tête de l'Orchestre de chambre d'Europe en 2009, est catégorique :

Porgy and Bess est beaucoup plus un opéra qu'on peut le croire. Je suis certain que Gershwin a voulu écrire un opéra, et c'est ce qu'il a réussi. Le compositeur a produit quelques commentaires qui vont dans ce sens. [...] Cependant, il est possible de le plier à la forme de la comédie musicale. Cela peut être fait. Et les différents numéros, qui sont en réalité très sérieux et vraiment saisissants, peuvent facilement être transformés en « hits ». [...] Pour moi, *Porgy and Bess* signifie l'Amérique. Pour l'Amérique des années 1920 et 1930, au moment où le pays crée sa propre identité, il était temps qu'un opéra américain voie le jour, et je pense qu'il n'y avait personne d'autre que Gershwin qui en soit capable. Selon moi, *Porgy and Bess* est l'opéra américain : c'est de la « world music », une musique à portée universelle 16.

Dans *Porgy*, Gershwin ne craint pas de mélanger les genres : berceuse pour nourrisson avec « Summertime », bel canto, mélodrame, polytonalité, atonalité. Il a aussi puisé à l'une des sources principales de la musique noire-américaine, les negro spirituals. « Ces thèmes magnifiques et variés sont le produit de cette terre. Ils sont américains, estime le compositeur de la *Symphonie du Nouveau Monde*, Anton Dvořák. Ce sont les chants folkloriques de l'Amérique, et les compositeurs américains doivent se tourner vers eux. Je trouve dans les mélodies noires de l'Amérique tout ce qu'il faut pour former une grande et noble école 17. » Todd Duncan ne dit pas autre chose : « C'était un langage américain, et une idée qui ne m'avait jamais

effleuré, un langage dont j'ignorais tout, mais qui collait à ma peau, coulait dans mes veines, dans mon âme et dans mon cœur [18](#). »

Langage américain, donc, *Porgy and Bess* relate le quotidien de l'Amérique en crise : chômage, pauvreté, mendicité, alcool, drogue, banditisme. La nouvelle d'Edwin DuBose Heyward est une histoire d'amour, de mort, d'aliénation. Il y souffle un esprit neuf, celui d'une innocence radicale dans un monde corrompu. L'histoire est simple et forte. Comme dans *Carmen* de Bizet, *Porgy* met en scène un triangle amoureux, Bess, Porgy et Crown. La nouvelle fait de Porgy un homme estropié dans tous les sens du terme : un homme innocent et bon, à la noblesse naïve, mais brisé et insatisfait. Crown est un homme déchu, un Lucifer fier et brutal, au courage impitoyable. Et Bess, une femme à la passion dévorante. La force, la haine, le meurtre, l'amour, la passion, le drame et l'humour, tous les ingrédients des grands opéras sont ici réunis. Tout est là magnifiquement incarné — la musique, le chant, le théâtre, le jeu, la joie, la tristesse.

En paraphrasant Ralph Waldo Emerson, on pourrait dire que Porgy est comme un Adam des origines, simple et sans affectation, qui se heurte par sa franchise au reste du monde. Bess est une sorte d'Ève séduisante et enjôleuse. Fort comme un dieu, Crown résiste. Sporting Life est un serpent tentateur. Porgy est lui un héros solitaire, sans famille, sans vie sociale. Il a été avancé que Porgy désigne ce que D. H. Lawrence présente comme le « mythe américain qui regarde en arrière de la vieillesse vers la jeunesse dorée... Au début tout est vieux, très vieux, comme ridé et difforme dans une vieille peau. Puis se produit une lente mutation conduisant, après l'abandon de cette vieille peau, vers une nouvelle jeunesse ». La transformation, la transmutation de Porgy a lieu au cours de « Buzzard Song », lorsque, mettant en parallèle l'âge et la solitude, il proclame, faisant allusion à sa nouvelle vie avec Bess, qu'« il a retrouvé la jeunesse [19](#) ».

Revenons aux répétitions. Le jour de la première se rapproche. La tension monte. Le travail est intense chez les Gershwin. Plusieurs répétitions ont lieu. Gershwin, son frère, Heyward, Rouben Mamoulian, le fameux réalisateur et producteur, les chanteurs, toute l'équipe du spectacle se trouve dans un état d'excitation extrême. Merle Armitage, qui fut tour à tour ou simultanément imprésario, musicien, écrivain, éditeur, collectionneur, architecte, peintre, ingénieur et industriel, se souvient : « George s'est installé au piano, tandis qu'Ira se tenait debout à ses côtés, comme un ange gardien. Les mains de George se lèvent, prêtes à s'abattre sur les touches brillantes. Mais, à mi-chemin, il change d'avis, se tourne vers moi, et dit : “Bien entendu, Merle, tu dois comprendre que cette partition est très difficile à jouer. En fait, c'est même impossible ! Est-ce qu'on peut jouer Wagner au piano ? Eh bien ceci, c'est pareil [20](#) !” » Merle

Armitage nous plonge au cœur de ces folles journées :

Les deux frères étaient aussi heureux que des enfants que l'on complimente. Ils ont tous les deux fermé les yeux de bonheur avant de poursuivre, avec l'inoubliable « Summertime ». George jouait, un sourire béat aux lèvres. Il semblait flotter sur sa propre musique, tandis que le soleil du Sud l'éclairait. Ira chantait l'autre moitié, la tête renversée en arrière, abandonné, les yeux clos. Il chantait comme un rossignol [21](#).

Et DuBose Heyward nous dévoile un George Gershwin habité par sa musique, qui s'arrête en pleine répétition, et, lui prenant le bras, lui demande soudain d'écouter ces sonorités si particulières, cette musique venue d'on ne sait où : « Mais à présent, constatant son excitation, j'ai commencé à en comprendre l'extraordinaire qualité. C'était à peu près une douzaine de voix, scandant fortement une prière rythmique. Alors que chaque voix avait démarré à un moment différent et sur un thème différent, elles constituaient un schéma rythmique clairement défini, et ceci avec, au départ, des mots réels. L'inévitable battement du rythme produisait un effet presque effrayant par son intensité primitive. Inspiré par cette audition extraordinaire, George a écrit six prières simultanées, constituant une invocation terrifiante à Dieu de la part des habitants de Caftish Row face à l'ouragan [22](#). »

La première de *Porgy and Bess* a lieu au Colonial Theatre de Boston le 30 septembre 1935. Alexander Smallens est le directeur musical, et Rouben Mamoulian, metteur en scène et réalisateur hollywoodien, signe la mise en scène. C'est lui, déjà, qui avait signé celle de la version théâtrale à l'affiche à New York le 10 octobre 1927.

La distribution de *Porgy and Bess* a été difficile à établir. Gershwin insista pour qu'elle ne comprenne que des Noirs. Ce qui limita beaucoup le choix des interprètes. N'oublions pas qu'en 1935 les lois ségrégationnistes sont très présentes dans ce pays de la liberté que sont les États-Unis. Il faudra des mois à Gershwin pour trouver son Porgy. Anne Wiggins Brown, jeune diplômée de la Julliard School, est choisie pour chanter le rôle de Bess, et Ruby Elzy celui de Serena. Abbie Mitchell incarne le rôle de Clara, Georgette Harvey celui de Maria, Warren Coleman celui de Crown et Eddie Matthews celui de Jake. J. Rosamond Johnson est le *Lawyer* Frazier, Ford Buck incarne Mingo, et John W. Bubbles, *Sporting Life*. John W. Bubbles n'est pas chanteur, mais danseur de claquettes. Bien qu'idéal pour le rôle, il ne sait pas lire une note de musique. Il doit apprendre par cœur « It Ain't Necessarily So ». Le chœur, c'est le Eva Jessye Choir.

L'accueil de la critique est plus que mitigé. Cette œuvre sur la vie des Noirs en Caroline du Sud, parce que écrite par un Blanc, ne peut faire l'unanimité au sein de la communauté afro-américaine. À ses détracteurs, George Gershwin répond longuement dans le *New York Times* du 20 octobre 1935. Nous reproduisons ici de larges extraits de

cette réponse car elle est fondamentale pour la compréhension de l'œuvre :

Depuis la création de *Porgy and Bess*, on me demande souvent pourquoi cet opéra est dit populaire. La raison en est simple : *Porgy and Bess* est un récit populaire. Il est donc naturel que ses personnages chantent des airs de leur tradition. Mais quand j'ai commencé le travail sur cette œuvre, j'ai choisi de ne pas faire appel à des matériaux traditionnels parce que je voulais que la musique soit homogène. Aussi ai-je composé mes propres chansons. C'est pourtant de la musique populaire et par conséquent *Porgy and Bess*, qui est conçu comme un opéra, devient un opéra populaire.

Cependant, comme *Porgy and Bess* évoque la vie des Noirs américains, cette œuvre introduit des éléments nouveaux dans la forme traditionnelle de l'opéra ; j'ai essayé d'utiliser les caractères de cette race, son sens du drame et son sens de l'humour, sa superstition et sa foi, son sens de la danse et son dynamisme débordant. Si j'ai inventé ainsi une nouvelle forme qui mêle opéra et théâtre, cela vient tout naturellement des matériaux employés.

J'ai choisi pour *Porgy and Bess* cette forme musicale particulière parce que, pour moi, la musique ne vit que lorsqu'on lui donne une forme sérieuse. Quand j'ai composé *Rhapsody in Blue*, j'ai pris des « blues » et je leur ai donné une forme plus large, plus sérieuse. C'était il y a douze ans et la *Rhapsody in Blue* est toujours très vivante, alors que, si j'avais pris les mêmes thèmes pour en faire des chansons, ils auraient disparu depuis longtemps.

Aucune autre histoire que *Porgy and Bess* n'aurait pu mieux correspondre à la forme sérieuse dont j'avais besoin. C'est une histoire américaine et j'estime que la musique américaine doit prendre comme support des sujets américains. Quand j'ai lu *Porgy*, le roman de DuBose Heyward, j'ai eu l'impression d'y trouver non seulement de l'humour mais aussi une grande intensité dramatique. C'est alors que j'ai écrit à l'auteur pour lui proposer d'en faire un opéra avec lui. Ce sentiment que j'avais eu à la première lecture du roman s'est trouvé confirmé quand une adaptation théâtrale fut proposée. La pièce a fait salle comble pendant les deux saisons où elle a tenu l'affiche. M. Heyward et moi, dans notre collaboration, avons essayé de densifier le côté émotionnel sans rien perdre de son originalité. J'ai écrit la musique pour qu'elle s'adapte étroitement à cette histoire.

Le motif pour lequel je n'ai pas proposé cet opéra aux grandes institutions lyriques américaines, c'est que j'espérais avoir apporté à la musique quelque chose qui plairait au grand public plutôt qu'à l'élite cultivée. J'avais la conviction que l'opéra devait être divertissant. C'est pourquoi, quand j'ai choisi pour cet opéra un récit sur les Noirs de Charleston, je me suis assuré que l'histoire me permettrait de composer une musique à la fois légère et sérieuse et d'y mettre aussi bien de l'humour que du tragique — en fait, tous les éléments du divertissement agréable à l'œil et à l'oreille. De fait, les Noirs, en tant que race, possèdent toutes ces caractéristiques et servent parfaitement mon dessein dans la mesure où ils s'expriment non seulement par la parole mais aussi, tout naturellement, par le chant et la danse.

L'humour tient une grande place dans la vie américaine, et un opéra américain dénué d'humour ne serait absolument pas fidèle au grand éventail des formes d'expression propres à ce peuple. Dans *Porgy and Bess*, on peut faire intervenir largement l'humour dans les danses et les chants. Cet humour est naturel : il ne s'agit pas de gags plaqués sur l'histoire, mais d'un humour intégré à l'histoire elle-même. Par exemple, le personnage de *Sporting Life*, au lieu d'être un méchant dealer, est un voyou farceur qui danse, un personnage sympathique bien que fondamentalement mauvais. [...]

C'est vrai, j'ai écrit des chansons pour *Porgy and Bess*, mais je n'ai jamais honte d'écrire des chansons, si elles sont de qualité. Dans *Porgy and Bess*, j'ai pris conscience que je composais un opéra pour le spectacle et que, sans chansons, il ne serait à mon avis ni spectaculaire ni divertissant. D'ailleurs, les chansons font partie intégrante de la tradition lyrique. Parmi les opéras les plus célèbres du passé, beaucoup en comportent. Dans presque tous les opéras de Verdi, on trouve ce qu'on appelle des chansons à succès. *Carmen* est quasiment un montage de chansons à succès.

Bien entendu, dans *Porgy and Bess*, les chansons ne représentent qu'une part de l'œuvre. En ce qui concerne le récitatif, j'ai essayé de lui donner des inflexions qui soient aussi proches que possible de la façon de parler des Noirs, et je suis certain que mon expérience de compositeur de chansons m'a été très précieuse sur ce plan, car les auteurs de chansons sont

les plus aptes à mettre les paroles en musique et à les rendre plus expressives.

Pour unifier les scènes, j'ai eu recours à une musique symphonique soutenue, et je me suis préparé à cette tâche en étudiant plus profondément le contrepoint et l'harmonie moderne.

Pour ce qui est des paroles des chansons de Porgy and Bess, je crois que M. Heyward et mon frère Ira sont arrivés à une harmonisation réussie de gammes d'expressions variées — M. Heyward écrivant la plupart des textes traduisant le naturel de la race noire et Ira la plupart des chansons plus élaborées. [...]

De telles chansons semblent sortir naturellement de la bouche des Noirs et font office de musique populaire traditionnelle. Ainsi Porgy and Bess devient un opéra populaire, opéra-théâtre où se mêlent drame, humour, chants et danses **23**.

La dernière new-yorkaise de *Porgy and Bess* a lieu le 25 janvier 1936, avant le départ en tournée jusqu'en mars. Le spectacle est donné cent vingt-quatre fois à l'Alvin Theatre. Cent vingt-quatre représentations : en 1935, c'est un échec. Un échec pour une production théâtrale de Broadway, mais un succès si on considère *Porgy and Bess* comme un opéra...

Porgy and Bess marque une date importante dans l'histoire de la musique américaine et fera l'objet de nombreux enregistrements. Lorin Maazel à la tête de l'Orchestre de Cleveland et un ensemble de chanteurs remarquables, parmi lesquels Willard White en Porgy et Leona Mitchell en Bess, réaliseront le premier enregistrement complet de la partition en 1976.

George Gershwin est mort en 1937, Todd Duncan en 1940. Seul Ira, disparu le 17 août 1983, vivra assez longtemps pour être témoin du succès mondial de l'opéra. Une série de reprises, qui débutera en 1938 avec la production de Merle Armitage en Californie, et celle de Cheryl Crawford à New York au début des années 1940, contribue à imposer l'œuvre durablement. La première de *Porgy and Bess* en Europe aura lieu au Danemark, à Copenhague, le 27 mars 1943. Une reprise mémorable (elle lança la carrière de Leontyne Price) aura lieu au début des années 1950. Après les États-Unis, on le retrouvera en Europe, au Stoll Theater de Londres à l'automne 1952, puis à la Scala de Milan, au Volksoper de Vienne, enfin, au Palais de la Culture de Leningrad. *Porgy and Bess* restera relativement peu joué en Europe. La création française de l'opéra aura lieu à Paris le 16 février 1953, au Théâtre de l'Empire, dirigé par Alexander Smallens, avec Le Vern Hutcherson (Porgy), Leontyne Price (Bess) et John McCurry (Crown). Il sera à l'affiche de l'Opéra Bastille, à Paris, entre le 17 décembre 1996 et le 5 janvier 1997 (une production du Houston Grand Opera). En 1976, le Metropolitan Opera envisage une production de *Porgy* dans le cadre du bicentenaire de la Révolution américaine, puis renonce. En 1985, plus de cinquante ans après les pourparlers menés par Otto Khan et les frères Gershwin pour une production au Metropolitan Opera, cette prestigieuse institution produit son premier *Porgy and Bess*.

Naturellement, plusieurs musiciens se sont approprié *Porgy and*

Bess : Ella Fitzgerald et Louis Armstrong, mais aussi Miles Davis, Buddy Collette, Mundel Lowe, Harry Belafonte et Lena Horne, Cootie Williams et Rex Stewart ou bien, plus récemment, Paolo Fresu en 2002, Médéric Collignon en 2006 et Dave Liebman en 2009. En 1957, Ella Fitzgerald et Louis Armstrong ont signé une très belle version de *Porgy and Bess* pour le label Verve. C'est une version jazz fortement marquée par les negro spirituals. En fait, de nombreux passages de la chorale sont profondément ancrés dans les negro spirituals. Au cours de l'été 1958, c'est le trompettiste Miles Davis et l'arrangeur Gil Evans qui enregistrent une version instrumentale somptueuse de *Porgy and Bess*. Dans son autobiographie réalisée avec Quincy Troupe, Miles Davis raconte qu'il a eu l'idée d'enregistrer l'œuvre grâce à sa future épouse, Frances Taylor, qui dansait dans *Porgy and Bess* à New York, au City Center. En couverture de l'album se trouve une photo, signée Roy DeCarava, cadre serré sur le genou de Frances assise à côté de Miles dont elle attrape la trompette. Miles Davis précise :

Je n'ai pas fait appel à Trane et Cannonball [John Coltrane et Julian Cannonball Adderley, alors membre de son orchestre] pour ce disque : ils auraient écrasé la section de saxophones. Je voulais des sonorités standards. Personne n'était à leur niveau, alors, pour ces thèmes pour bonnes femmes, j'ai pris des types qui pouvaient jouer des sonorités pour bonnes femmes. [...] C'était vraiment agréable à faire. Par endroits, il fallait se rapprocher de la voix humaine. C'était dur, mais j'y suis arrivé. Les arrangements de Gil étaient formidables [24](#).

Ces « thèmes pour bonnes femmes », Miles Davis — qui connaît la musique de Gershwin pour avoir joué plusieurs de ses *songs* devenus des standards (« The Man I Love », « Nice Work If You Can Get It », « But Not For Me »...) —, totalement fidèle dans l'esprit, totalement libre dans la lettre, les transfigure. Le trompettiste le reconnaît, la grande réussite de l'album, un chef-d'œuvre — c'est l'un de ses disques les plus vendus —, doit beaucoup aussi aux superbes arrangements de Gil Evans. Une question se pose : tout au long du disque, Miles joue-t-il de la trompette ou du bugle ? Très difficile, parfois, de faire la distinction. « Summertime », joué avec la sourdine, a très probablement été interprété à la trompette. Pour les autres titres, même une écoute très attentive ne permet pas de trancher.

Le film *Porgy and Bess* sort sur les écrans américains le 24 juin 1959. Gershwin a dit à plusieurs reprises qu'il faudrait du temps, beaucoup de temps avant qu'un *coloured casting* (une « distribution noire ») ne soit admise dans les studios hollywoodiens. L'histoire lui a donné raison. C'est Otto Preminger, auteur de *Laura*, *L'Homme au bras d'or* et *Autopsie d'un meurtre*, qui porte l'opéra de Gershwin à l'écran, avec Sidney Poitier dans le rôle de Porgy, qu'Harry Belafonte a refusé, Dorothy Dandridge dans celui de Bess et Sammy Davis Junior dans celui de Sporting Life. Les acteurs sont doublés par des chanteurs d'opéra.

Longtemps, pensant que l'œuvre serait dénaturée, Ira a rejeté les propositions d'Hollywood. Le 8 mai 1957, il a vendu les droits au producteur Samuel Goldwyn pour 600 000 dollars. L'écrivain noir-américain Langston Hughes est un temps pressenti pour écrire le scénario mais c'est N. Richard Nash qui fut finalement retenu. Ce sera la toute dernière production de Goldwyn, qui produisit plusieurs films marquants de John Ford et Howard Hawks. Il pense tout d'abord à Elia Kazan, Frank Capra et King Vidor, mais doit chaque fois renoncer. Rouben Mamoulian, qui a mis en scène l'opéra à Broadway, est choisi. Au cours du tournage, le 3 juillet 1958, un feu détruit les décors et les costumes : deux millions de dollars de perte. Accident ? Acte délibéré d'un pyromane ? Les esprits s'échauffent. Samuel Goldwyn se fâche avec Rouben Mamoulian qui est rempacé par Otto Preminger alors en plein préparatif de deux longs-métrages : *Autopsie d'un meurtre* et *Exodus*. Contre l'avis de Preminger, le film est réalisé presque intégralement dans un décor unique. Il n'échappe pas complètement au hiératisme du théâtre filmé.

En 1974, les ayants droit de George Gershwin ont fait interdire la diffusion du film (pourtant toujours visible puisque édité en DVD). Ils ont considéré qu'il trahissait l'œuvre d'origine en ayant fait de l'opéra une comédie musicale. C'est pourtant une adaptation relativement fidèle et épurée de *Porgy and Bess*, mais ô combien figée, voire compassée. Heureusement, il y a la musique. C'est ce que veut retenir Stephen Sondheim, parolier de *West Side Story*, et compositeur de quinze comédies musicales, parmi lesquelles *Le Forum en folie*, *A Little Night Music* et *Sweeney Todd* : « *Porgy and Bess*, c'est une œuvre inventive, surprenante, excitante, c'est l'une des plus belles que je connaisse. L'une des grandes réussites de *Porgy and Bess*, c'est son livret. D'autre part, le langage harmonique de Gershwin est vraiment fantastique. Je l'entends avec force dans *Porgy and Bess*, j'en aime toutes les chansons 25. »

À l'inverse de ce qu'on peut lire ici et là, *Porgy and Bess* ne se résume certainement pas à une simple succession de belles chansons, sorte de production à la Broadway version opératique. De belles chansons, de très belles chansons même, l'opéra n'en manque pas. Il recèle de petites merveilles mélodiques qui figurent parmi les plus grandes réussites musicales de Gershwin. Voici ce qu'en dit Franck Amsallem :

Je ferai une distinction entre les chansons issues de ses comédies musicales ou des films pour lesquels il a composé la bande-son (en collaboration avec son frère Ira pour les paroles), et celles spécifiquement issues de *Porgy and Bess*. Les premières sont de belles chansons avec des mélodies quelquefois d'aspect facile (« Oh, Lady, Be Good ! », « Soon », « Somebody Loves Me »), ce qui permettra leur assimilation rapide par le grand public, et d'autres plus sophistiquées (« How Long Has This Been Going On », « Love Is Here To Stay », « Love Walked In », « Nice Work if You Can Get It », « Embraceable You ») qui resteront dans le canon du Great American Songbook par leurs mélodies légèrement plus sinueuses et leur développement harmonique plus singulier. Les secondes, celles issues de *Porgy and Bess*,

représentent ses plus beaux exemples de sophistications mélodiques, harmoniques et de forme, alliées à la recherche du folklore afro-américain de l'époque ou plutôt de ce que l'on connaissait à l'époque de cette folk music 26.

Des nombreuses chansons de *Porgy and Bess*, on se souvient surtout de « Summertime ». C'est incontestablement l'une des plus belles. Acte I, scène 1. Clara est assise avec son bébé dans les bras, le berçant d'avant en arrière. Elle lui chante une berceuse : « C'est l'été, la vie est belle, Les poissons frétilent et le coton est mûr. Oh, ton papa est riche et ta maman est belle, Alors, chut, petit bébé, pleure pas. » Cette ballade tendre, empreinte d'une douce mélancolie, que chante Clara pour endormir son enfant au tout début de l'opéra, est reprise en contrepoint de la scène de Craps, puis, dans l'acte II, toujours par Clara, et enfin, dans l'acte III, par le personnage de Bess.

« “Summertime” est un cas à part dans toute l'œuvre de Gershwin, explique Franck Amsellem. Premièrement parce qu'il vient de *Porgy and Bess* qui est une œuvre singulière. Ensuite, parce que ce thème a acquis de par le monde, et grandement en France, un statut particulier : des milliers de versions aux antipodes de l'original — on pense à Janis Joplin ! — en ont fait un peu l'emblème de la chanson “jazzy”, et on ne peut s'empêcher de penser à Liane Foly ou à Vanessa Paradis s'imaginant, au moment de pousser la chansonnette jazzy, ou en quête de “respectabilité”, qu'elles sont en train de chanter “Summertime”. Pourtant, c'est un thème singulier, court, sans pont ou verset, dont la beauté vient aussi des contre-mélodies originales, mais c'est justement parce qu'il est court, et qu'il ne module pas et aussi parce qu'il a une saveur modale que les auditeurs s'y reconnaissent tant. Les paroles sont du “colloquial english”, en d'autres termes, de l'anglais parlé ici par des Afro-Américains du sud des États-Unis, bourré de fautes de syntaxe ou d'expressions typiques de la région, ce que bon nombre de non-anglophones ne relèvent même pas 27. »

« Summertime » est devenu l'un des standards de jazz les plus joués. Un regroupement de collectionneurs d'enregistrements de « Summertime » (The Summertime Connection) a recensé, au 1^{er} mai 2013, 61 134 interprétations publiques, dont 47 299 ont été enregistrées 28 ! Une liste très impressionnante de versions, dont celles marquantes de Sidney Bechet, Charlie Parker, Billie Holiday, Bessie Smith, Ella Fitzgerald et Louis Armstrong, Count Basie, Duke Ellington, Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, Art Pepper, Herbie Hancock, Joe Henderson, Keith Jarrett et Albert Ayler, une version désormais légendaire qui se trouve dans l'album « My Name Is Albert Ayler » de 1963.

Jacques Réda, poète et grand amateur de jazz, évoque de belle manière « Summertime » à la fin de *L'Improviste, une lecture du jazz* :

« Summertime », de George Gershwin, parangon de musicalité séduisante et de sensualité

heureuse où se glisse pourtant un peu de cette mélancolie cachée au fond des jours trop beaux. Des robes claires qui s'en vont lentement dans de longues allées bordées de feuillages épanouis, criblés de ce bleu presque foncé au loin sur l'horizon de bois et de moissons sous la chaleur qui tremble, et c'est l'après-midi. Non pas l'heure déclinante du crépuscule et son éternité fugace, mais bien cette vaste architecture de temps saisi par la force de la lumière, et qui ne bouge plus ; où cependant se balancent les robes et le faite des arbres, où passent des voix et des oiseaux. On peut jouer « Summertime » en suivant strictement la partition et faire apparaître cette scène 29.

Porgy and Bess premier opéra américain ? Certains historiens ont établi la naissance du genre un an avant la création de *Porgy and Bess*, en 1934, lorsque le compositeur Virgil Thomson conçut à Paris, avec l'écrivain Gertrude Stein, les *Four Saints in Three Acts*. D'autres voient plutôt dans *Porgy and Bess* la véritable naissance de ce genre aux États-Unis. Ils sont nombreux cependant à ne pas ranger l'œuvre de Gershwin dans la catégorie de l'opéra, mais plutôt dans celle de la comédie musicale. Et il en est de même pour *Treemonisha*, de Scott Joplin, qui traite de la vie des Noirs américains. Une première version avec piano a été donnée en 1915, mais il faudra attendre 1972 pour qu'elle soit mise en scène. On oublie souvent aussi *The Padrone*, de George Chadwick, en 1912, dont le sujet est l'arrivée des immigrants italiens aux États-Unis. Selon Aaron Copland, *The Cradle Will Rock*, de Marc Blitzstein, en 1937, est le « premier opéra à inventer un idiome musical convaincant et véritablement vernaculaire, comme sorti de la bouche de l'homme de la rue 30 ». Edward Jablonski n'a aucun doute à ce sujet : « *Porgy*, c'est le premier véritable opéra américain. Il y a là une tranche de vie américaine qui utilise le jazz seulement aux bons moments, la chanson sentimentale, le blues, et par-dessus tout, le récitatif, un nouveau ragtime très libre. C'est encore un peu sommaire, mais il y a la première lueur d'un nouvel art musical américain 31. »

Porgy and Bess est, selon l'écrivain et musicologue cubain Alejo Carpentier, une création unique et sans précédent dans le théâtre lyrique moderne, une sorte d'opéra national nord-américain, qui tranche avec les œuvres précédentes de Gershwin. Un point de vue que partage le chef d'orchestre Riccardo Chailly : « Ici il se défait entièrement du velours "romantique" du son gershwinien, pour pénétrer une jungle rythmique extrêmement complexe. Ici, Gershwin doit démontrer qu'il est un maître du contrepoint. Ici encore, sa veine rythmico-timbrique me rappelle le Stravinsky tardif, mais sans la même audace harmonique. » On peut effectivement remarquer l'audace de Gershwin avec, par exemple, la grande sophistication harmonique de « Bess, Oh Where's my Bess » et de « Bess You is My Woman Now 32 ».

Dans le prolongement de *Porgy and Bess*, Gershwin compose une suite symphonique en cinq mouvements, initialement intitulée *A Suite from « Porgy and Bess »*, mais que Ira Gershwin a rebaptisée *Caftish*

Row en 1958 afin de la distinguer de *Porgy and Bess : A Symphonic Picture*, la partition conçue par le chef d'orchestre Fritz Reiner et le compositeur et arrangeur Robert Russell Bennett, ami de Gershwin, en 1942, un *medley* qui reprend les grands airs de l'opéra pour orchestre, sans chanteur.

Caftish Row, divisé en cinq parties (« Jazzbo Brown's Piano Blues », « Porgy Sings », « Fugue », « Hurricane » et « Good Morning, Sistuh »), est créé le 21 janvier 1936 à l'Académie de musique de Philadelphie, par l'Orchestre philharmonique avec, à la baguette, Alexander Smallens qui a été le directeur musical de l'opéra. Gershwin joue lui-même la partie de piano. L'introduction de cette œuvre, « Jazzbo Brown's Piano Blues », provient de l'opéra. « Porgy Sings » comprend le célèbre air « I Got Plenty O'Nuttin' », et « Good Morning, Sistuh », le prélude de la scène finale de l'acte III.

En 1936 et 1937, Gershwin jouera plusieurs fois cette œuvre, qui n'est pas que la simple juxtaposition des grands airs de *Porgy and Bess* pour orchestre. C'est une pièce complexe, très architecturée, qui apporte la preuve indéniable des qualités d'orchestrateur de Gershwin. On trouve par ailleurs dans *Caftish Row* quelques-unes des pages les plus sombres de toute l'œuvre de Gershwin, comme le meurtre de Crown, à la première scène de l'acte III. Mais Broadway se trouve alors dans une phase de déclin. Depuis plusieurs mois, les frères Gershwin n'ont connu aucun succès au théâtre, et l'aventure de *Porgy and Bess* est finalement assez douloureuse. Aussi, quand le cinéma leur propose à nouveau des contrats juteux, et malgré leur attachement à New York, ils n'hésitent pas : ils se donnent une seconde chance à Hollywood. Ils s'y installent le 10 août 1936.

Hollywood

Les frères Gershwin vivent au 1019 North Roxbury Drive, à Beverly Hills, dans une vaste maison coloniale de style espagnol. La vie à Hollywood est très agréable. Ils y gagnent beaucoup d'argent et, sous le soleil de la Californie, profitent de la piscine et du court de tennis de leur belle demeure qui devient l'un des hauts lieux des festivités auxquelles se presse tout le gratin hollywoodien.

George et Ira participent à trois films : *Shall We Dance ?* de Mark Sandrich, *A Damsel in Distress* de George Stevens, et *The Goldwyn Follies* de George Marshall, qui est en 1938 le premier film en Technicolor produit par Samuel Goldwyn. On trouve dans ces films de belles compositions de Gershwin, notamment « Love Is Here To Stay », « They Can't Take That Away From Me », « A Foggy Day (in London Town) », « Nice Work If You Can Get It », qui seront toutes revisitées, au fil des années, par les plus grands noms du jazz.

Dans *Shall We Dance ?* jouent Ginger Rogers et Fred Astaire, qui s'est lui aussi installé à Hollywood. Après *Delicious* de David Butler, en 1931, *Shall We Dance ?*, sur les écrans en mai 1937, est la deuxième participation des Gershwin à l'industrie cinématographique hollywoodienne. Le film contient sept chansons signées Gershwin. C'est la septième des dix comédies musicales réunissant le prestigieux tandem. À l'image des deux précédents films, le travail sur *The Goldwyn Follies*, dont George Balanchine a signé la chorégraphie, ne suscite pas beaucoup d'enthousiasme de la part de George et Ira. Si les conditions financières sont acceptables, George se sent bridé. « Tout ce que l'on veut, c'est des tubes que l'on peut siffler, dit-il. Un compositeur qui travaille à Hollywood, même célèbre, n'est rien d'autre qu'un type qui travaille pour le cinéma 1. »

Le cinéma impose des règles strictes qui ne conviennent pas à George. Et malgré la vie de star qu'il mène à Beverly Hills, New York lui manque. « Je suis resté à discuter chez Gershwin jusqu'à 5 heures du matin, se souvient Todd Duncan, qui a incarné le rôle de Porgy dans *Porgy and Bess*. Il m'a dit combien il était malheureux. Les films lui rapportaient beaucoup. Il m'a dit : "Todd, je ne suis pas le genre de compositeur à qui on peut dire : 'J'ai besoin de cinq chansons pour ce film. Maintenant, compose.' Je n'en peux plus. Je meurs d'envie de retourner à New York et de composer quand je veux 2." » En fait, Gershwin ne s'est jamais fait d'illusion sur Hollywood. Il le définissait d'ailleurs comme un endroit de personnalités surfaites, de fausses priorités.

Au cours d'une soirée qui réunit Igor Stravinsky et plusieurs figures

du cinéma hollywoodien — Marlene Dietrich, à l'affiche de *La Femme et le Pantin* de Josef von Sternberg en 1935, Douglas Fairbanks qui, après avoir incarné Robin des Bois à l'écran, joua le rôle de Robinson Crusoé en 1932, Frank Capra, futur réalisateur d'*Arsenic et vieilles dentelles*, et Charlie Chaplin, auteur du dernier film muet de l'histoire du cinéma et l'un des plus célèbres, *Les Temps modernes* —, George fait la connaissance d'une actrice qui, comme lui, est originaire de Brooklyn, Paulette Goddard. Celle dont Cocteau dans son journal, *Le Passé défini*, dit qu'elle est « un petit cactus aux milles pointes, une petite lionne à crinière et à griffes superbes » est en effet très belle, très vive, spontanée, fantasque. Elle est irrésistible. Comme en témoigne la lettre qu'il adresse à son amie Mabel Schirmer, George n'est pas indifférent au « petit cactus aux mille pointes 3 » :

Chère Mabel,

C'est ton petit George qui prend sa plume pour t'écrire encore. Pour te dire que tu es si douce, que tu lui manques tant, plein de choses. Le temps a une drôle de façon de défiler ici. Il traverse le passé. Quelqu'un m'a dit que quand le temps s'accélère, on est heureux. Si c'est vrai, nous avons connu le paradis. Dîner chez Eddie Robinson l'autre soir. Fête en l'honneur de Stravinsky. Beaucoup de célébrités étaient là. Chaplin, Goddard, Fairbanks, Dietrich, Capra et les autres. Assis près de Paulette Goddard. Hmmm ! Elle est si jolie ! Ai adoré 4.

George est plus que sous le charme de celle qui sera l'une des actrices américaines les plus populaires des années 1940, il en tombe amoureux. Mais Marion Pauline Goddard Levy, alias Paulette Goddard, est depuis six mois l'épouse de Charlie Chaplin ; elle lui a inspiré le rôle de la gamine farouche des *Temps modernes*, et elle sera la jeune fille juive Hannah dans cette satire antihitlérienne de 1940 qu'est *Le Dictateur*.

Paulette Goddard sera aussi célèbre pour sa collection de bijoux, de tableaux de maître, de maris (Edgar James, Charlie Chaplin, Burgess Meredith, Erich Maria Remarque, l'auteur du roman *À l'ouest, rien de nouveau*) et d'amants. Dans ses Mémoires, *Ma vie et mes films*, Jean Renoir écrit : « Elle ne pratique que les hommes remarquables, mais elle en change souvent 5. » Outre ses maris, ces hommes remarquables ont pour nom Clark Gable, Harry Lloyd Hopkins, Howard Hughes, Aldous Huxley, Anatole Litvak, Aristote Onassis, Diego Rivera, Artie Shaw et John Steinbeck. Gershwin fut-il l'un de ces hommes remarquables ? Oui. Mais, même si sa relation avec son mari s'est dégradée, elle refuse de divorcer. Elle quitte Gershwin brutalement au printemps 1937, qui, d'après l'entourage du musicien, en est durement affecté.

Paulette Goddard, on l'a dit, collectionnait avec goût les antiquités égyptiennes, les objets précolombiens, les meubles anciens, les tapis orientaux et la peinture (Cézanne, Degas, Monet, Modigliani, Pissarro, Renoir, Toulouse-Lautrec, etc.). Ses amis Salvador Dalí, Diego Rivera

et Andy Warhol lui feront cadeau de différentes œuvres. Sa collection inclura aussi plusieurs aquarelles signées George Gershwin.

Charlie Chaplin a un temps le projet de réaliser un film, son premier film parlant, sur la vie de George Gershwin. À ses yeux, Gershwin représente l'Amérique, la réussite, la puissance créatrice : il est le Mozart du ^{xx}e siècle. Mais, le 12 mars 1938, c'est l'Anschluss : l'Autriche est annexée par l'Allemagne nazie. Chaplin décide alors de changer de sujet et de consacrer son film à la lutte contre le nazisme. Ce film, ce sera *Le Dictateur*.

La vie musicale en Californie connaît un certain renouveau grâce aux compositeurs européens récemment installés à Hollywood : Igor Stravinsky, Kurt Weill, Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Erich Wolfgang Korngold. Le déclin de Broadway se confirmant, Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin, Al Jolson et Paul Whiteman se sont eux aussi installés en Californie. Gershwin participe à ce mouvement. Le 10 février 1937, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de Los Angeles.

À Hollywood, il fait la connaissance de l'inventeur du dodécaphonisme qui a fui l'Europe ravagée par la montée du nazisme en 1933, Arnold Schönberg. Après New York et Boston, où il a enseigné au Malkin Conservatory (Gershwin fait alors partie des donateurs qui financent ses cours ; il aurait même assisté à quelques-uns d'entre eux), il s'est établi à Los Angeles en 1934. Gershwin et Schönberg se lient d'amitié. Une photo montre George en train de jouer au tennis avec l'auteur de *La Nuit transfigurée*. Gershwin réalisera une peinture, un beau portrait de Schönberg, peintre lui-même. Plusieurs témoins ont déclaré qu'au cours des derniers mois de sa vie Gershwin s'était intéressé au dodécaphonisme, avait lu les écrits théoriques de Schönberg. Dans un texte de 1938, le fondateur de la seconde École de Vienne tient des propos élogieux à propos de Gershwin :

Gershwin fut indiscutablement un novateur. Ce qu'il sut tirer du rythme, de l'harmonie et de la mélodie n'est pas une pure question de style : c'est quelque chose qui diffère essentiellement du maniérisme cher à plus d'un compositeur sérieux. Les compositeurs sérieux justifient leurs procédés par des prémices artificielles (fruits de leur érudition et des conclusions qu'ils ont tirées de la mode) et des objectifs chers aux auteurs en vogue d'une certaine époque. Pareil style consiste à masquer par des tours de main superficiels la moindre quantité d'idées possible, sans y être poussé par aucune raison d'ordre intérieur. On pourrait découper pareille musique en éléments et recoudre ces éléments dans un ordre différent : on obtiendrait le même néant, présenté d'une autre façon, tout aussi artificielle. Impossible d'en faire autant avec la musique de Gershwin. Ses mélodies ne sont pas le produit d'un tour de main ou d'un procédé stéréotypé, mais elles se tiennent d'elles-mêmes et ne peuvent être découpées en morceaux. La mélodie, l'harmonie et le rythme ne sont pas chez lui des éléments indépendants qui ont été assemblés par la suite : ils sont venus d'une seule pièce. Je fais ici une supposition, mais j'imaginerais volontiers qu'il a improvisé le tout sur son piano. Peut-être a-t-il ensuite simplement ajouté une touche finale, peut-être a-t-il dû beaucoup travailler pour arriver à la forme définitive, je n'en sais rien. Mais le résultat conserve tout le parfum d'une improvisation, avec toutes les qualités et tous les défauts qui s'attachent à ce genre de

production. Son effet n'est pas sans rappeler celui d'un discours : vous avez été conquis par la personnalité envoûtante de l'orateur, mais vous risquez d'être déçu si vous lisez ensuite son texte et si vous le disséquez comme à la loupe ; vous ne voyez plus ce qui vous a tant remué et il faudra que vous y mettiez un peu du vôtre si vous voulez retrouver votre première émotion. Mais c'est toujours pareil en matière d'art : vous ne recevez d'une œuvre que ce que vous êtes capable de lui donner vous-même.

Je ne parle pas ici en théoricien de la musique et je ne suis pas un critique musical. Je ne suis donc pas obligé de dire à côté de quel compositeur, à mon avis, l'histoire retiendra le nom de Gershwin : Johann Strauss ou Debussy ? Offenbach ou Brahms ? Lehár ou Puccini ? Mais je sais que Gershwin est un artiste et un vrai compositeur. Il a exprimé des idées musicales et ces idées étaient neuves, comme le langage dont il s'est servi 6.

Infatigable, Gershwin ne cesse de travailler et est toujours prêt à tenter une nouvelle expérience. Un projet l'enthousiasme particulièrement : il est question de porter *Porgy and Bess* à l'écran. Le 26 janvier 1937, George écrit à DuBose Heyward : « Je donne deux concerts, les 10 et 11 février, avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, où nous jouerons quelques extraits de *Porgy*. Todd Duncan a accepté de venir chanter quelques airs, et Alexander Smallens de diriger. Cela contribuera peut-être à stimuler l'enthousiasme des studios en ce qui concerne l'adaptation cinématographique de l'œuvre : comme vous le savez, ils sont assez tentés mais en même temps quelque peu effrayés pour ce qui est de la couleur. Quoi qu'il en soit, je suis sûr que ce n'est là qu'une question de temps et que l'opéra sera réalisé sous cette forme, car on ne cesse d'en jouer la musique et l'enthousiasme est grand de tous côtés 7. » Le projet ne verra pas le jour.

Mais tout s'accélère. En février 1937, alors qu'il dirige son *Concerto en fa* au Philharmonic Auditorium de Los Angeles, Gershwin a une perte de conscience. Il rate quelques mesures puis se reprend comme si de rien n'était. Il parle d'un grand trouble qui le saisit et d'une forte odeur de caoutchouc brûlé. En avril, dans le fauteuil d'un barbier, une nouvelle perte de conscience se produit et, à nouveau, il sent une odeur persistante de caoutchouc brûlé. Des examens sont réalisés, au cours desquels les médecins ne décèlent rien de suspect. On suppose que ces incidents sont dus à une grande fatigue, à du surmenage, au stress généré par son rythme de travail très soutenu pendant ces dernières années. Gershwin perd beaucoup d'énergie et, en juin, souffre d'insupportables maux de tête. Il se trouve dans un état de grande indolence et de confusion. L'odeur de caoutchouc brûlé revient... Il devient très irritable. Son comportement inquiète son entourage. Un jour, il tente de faire sortir de force son chauffeur de la voiture alors qu'il conduit ; un autre, il s'enduit le corps de chocolat.

Gershwin continue de se plaindre de graves maux de tête. Le 23 juin, il est admis au Cedars of Lebanon Hospital de Los Angeles. Trois jours durant, il suit une série de tests. Le neurologue consulté ne décèle aucune lésion, attribuant ses troubles à de l'hystérie. Le 9

juillet, Gershwin perd connaissance et tombe dans le coma. Il est hospitalisé en urgence. Les médecins diagnostiquent un glioblastome, connu aussi sous le nom d'astrocytome de grade 4, la tumeur au cerveau la plus fréquente et la plus agressive. Aujourd'hui encore, avec une résection chirurgicale complète de la tumeur, combinée aux meilleurs traitements disponibles, le taux de survie demeure très faible. Gershwin meurt sans avoir repris connaissance le dimanche 11 juillet 1937. La mort le fauche en pleine course, il n'a que trente-huit ans. Les médecins ont estimé qu'une opération n'aurait eu aucune chance de réussir. Quatre mois plus tard, le 28 décembre 1937, son ami Maurice Ravel sera emporté par la même maladie. « Je savais qu'il était malade, raconta Kay Swift, mais personne n'aurait cru qu'il mourrait. Je lui ai dit : "Tu peux le surmonter." On était séparé depuis un an. Juste pour voir. Ce fut affreux. Je lui ai dit : "Tu t'en sortiras, comme toujours à chaque crise." Il m'a alors répondu : "Je reviendrai. Je reviendrai pour nous deux." Il ne m'a plus rien dit d'autre, c'était si beau 8 !" »

À New York, quatre mille personnes s'entassent à la synagogue pour les funérailles. Des milliers d'autres accompagnent le cortège tout au long des rues de New York. Une autre cérémonie a lieu à Hollywood. Dans les studios, on fait une minute de silence. George Gershwin est inhumé au cimetière de Westchester Hills, à Hastings-on-Hudson, dans l'État de New York.

Ira est très affecté par la mort brutale de son frère. Il sera sujet à une forte dépression. Jusqu'à sa disparition en 1983, à l'âge de quatre-vingt-six ans, il poursuivra son travail de parolier et assurera avec beaucoup de soin la pérennité de l'œuvre de son frère. Depuis 1999, l'ensemble du fonds Gershwin se trouve à la Library of Congress de Washington.

La disparition de George entraîne un conflit familial. L'enjeu est forcément financier, considérable puisque George, sans épouse ni enfant, donc sans héritier direct, était très fortuné (argent, immobilier, œuvres d'art, droits d'auteur). Richesse, gloire, Gershwin avait tout, ou presque. Pour autant, peut-être aurait-il pu faire sienne cette parole de Porgy extraite de l'une des plus belles chansons de *Porgy and Bess* : « I Got Plenty O'Nuttin' », « Je suis plein de rien. »

Rose, la mère de George, exige la totalité de l'héritage. Ce qu'elle obtient après une action en justice contre Ira. Dans son testament, Rose n'accordera que 20 % des droits d'auteur à Ira qui est pourtant indissociable du succès de George. L'injustice du testament maternel sera plus tard réparée à l'amiable par les frères et sœurs.

En 1926, Gershwin avait écrit ce que d'aucuns pourraient lire comme sa propre épitaphe :

Personne ne s'attendait que je compose de la musique. Mais je l'ai fait... Lorsqu'on m'interroge sur ce que j'essaie de faire, je me contente de répondre que j'essaie d'exprimer ce qui est en moi. Certaines personnes ont la capacité de traduire leurs sentiments en mots ou en musique. Des milliers d'autres partagent les mêmes sentiments mais restent muets. Ceux d'entre nous qui le peuvent doivent parler pour ceux qui en sont incapables — mais alors ils doivent le faire avec honnêteté 9.

« George Gershwin, compositeur américain... Compositeur ? Américain 10 ? » Telle est l'inscription funéraire personnelle imaginée par George Gershwin à la demande d'un journal américain. Les points de suspension et d'interrogation disent le doute qui toujours l'a habité. Pourtant, plus qu'aucun autre peut-être, si ce n'est Duke Ellington, il aura incarné cette nouvelle musique américaine en marche. « L'annonce de la mort de George m'a bouleversé, raconta Ferde Grofé [...], j'ai ressenti une perte irréparable. J'étais privé d'un ami très cher. Le compositeur américain le plus doué disparaissait. Ce n'est pas surestimer sa musique que de dire qu'elle apportait quelque chose de neuf, quelque chose qui appartient typiquement à notre peuple et à notre terre. Elle reflète sans aucun doute le langage américain dans la mélodie, le rythme et l'harmonisation. George Gershwin a laissé une marque indélébile sur notre musique naissante, et la preuve en est qu'il a eu de nombreux imitateurs mais qu'aucun n'a réussi à égaler son génie 11. »

S'il n'était pas mort prématurément, Gershwin aurait sans doute écrit d'autres œuvres orchestrales et opéras. Dans ses dernières lettres, il parle de ses projets d'œuvres symphoniques. Dans un livre qu'il lui consacra en 1980, *George Gershwin, une chronique de Broadway*, Alain Lacombe estima qu'il « aurait pu être le “Verdi américain 12” ». Il fut tout du moins George Gershwin, le compositeur américain le plus connu aujourd'hui. Compositeur américain, ce fils d'immigrant juif russe l'est devenu précisément en « devenant » américain, dans l'aspiration à se réinventer un monde, une identité — si multiple, composite soit-elle —, à se trouver un territoire à soi. « J'ai la modeste prétention de contribuer à l'élaboration du grand roman musical américain. C'est tout 13 », affirma Gershwin, quelques mois avant sa mort. Force est de constater qu'à force de travail, de persévérance, il y a réussi.

Admiré et reconnu par ses contemporains (Ravel, Ellington, Schönberg, Walton, Poulenc, Ibert...), Gershwin a participé, avec ses chansons, devenues pour certaines des standards éternels du jazz, et avec ses partitions symphoniques (les deux *Rhapsodies*, le *Concerto en fa*, *Un Américain à Paris*, *Ouverture cubaine* et son opéra *Porgy and Bess*), à la constitution d'une identité musicale américaine spécifique. Ses fils spirituels ont pour nom Leonard Bernstein, Philip Glass, Steve Reich, Dany Elfman et John Adams.

« En Amérique, tout le monde existe mais quelques-uns existent plus

que les autres », dit Gertrude Stein. George Gershwin exista plus que les autres. Il a traversé vite, très vite — un parcours fulgurant qui n'aura duré que vingt ans —, la première moitié du ^{xx}e siècle en le marquant profondément de son empreinte. Il est désormais l'une des étoiles, bien réelle, du rêve américain. Avec humour, il disait de lui-même : « Je suis un homme avec un petit talent et un grand *chuzpah* * 14. »

*. Expression yiddish pour « culot ».

ANNEXES

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1895. 21 juillet : mariage de Rose Brushkin (dix-neuf ans) et de Moïsche Gershowitz (vingt-deux ans), qui s'appelle désormais Morris Gershwin.
1896. 6 décembre : naissance d'Israël, dit Ira, dit « Izzy ».
1897. Installation des Gershwin à Brooklyn, au 242, Snedicker Avenue.
1898. 26 septembre : naissance de Jacob (George) Gershwin à New York. Famille juive prolétarienne originaire de Saint-Petersbourg.
1900. 14 mars : naissance d'Arthur (futur vendeur de films, futur agent de change, et écrivain de plus de cent chansons).
1904. 6 décembre : naissance de Frances, dite « Frankie », qui deviendra danseuse et chanteuse. Révélation de la vocation de musicien de Gershwin grâce à un piano mécanique qui joue la *Mélodie en fa* d'Anton Rubinstein dans une galerie marchande.
1908. Nouveau choc musical lorsque George entend un jeune violoniste jouer l'*Humoresque* d'Anton Dvořák.
1910. Premières leçons de piano.
1912. Prend des cours de piano classique avec Charles Hambitzer.
1913. Première apparition comme pianiste soliste lors d'une soirée organisée par l'École de commerce où il poursuit ses études. Compose « Since I Found You » et « Ragging the Traumerei ».
1914. Mai : débute chez l'éditeur Remick, comme pianiste d'orchestre. Il y croise un certain Frederick Austerlitz, qui se fera connaître sous le nom de Fred Astaire. Découvre, lors du mariage de sa tante Kate, les mélodies de Jerome Kern.
1916. Édition d'une première chanson : « When You Want'em, You Can't Get'em, When You Got'em, You Don't Want'em ».
1918. Après le décès de Charles Hambitzer, Gershwin prend des leçons de piano avec Rubin Goldmark. Poursuit ses cours de théorie avec Kilenyi.
- 24 octobre : première de *Ladies First* à New York.
1919. 26 mai : première de *La La Lucille* à New York.
1920. 8 janvier : enregistrement de « Swanee ».
1923. Séjour à Londres, pour y composer et y présenter sa revue *The Rainbow*. Découvre Paris. Gershwin est engagé par la mezzo-soprano Eva Gauthier pour l'accompagner dans son concert au prestigieux Aeolian Hall de New York.

1924.	12 février : création de la <i>Rhapsody in Blue</i> à New York. Succès monstre, mais Gershwin n'en continue pas moins la composition de chansons pour la revue anglaise <i>Primrose</i>. 8 juillet : nouveau voyage à Londres. 1er décembre : première de <i>Lady, Be Good !</i> à New York. Succès pour les Astaire (Fred et Adele) et les Gershwin (George et Ira). Le monde entier chante « Fascinating Rhythm ». Il achète à New York une maison de cinq étages sur la 110e Rue, où il vit avec sa famille. Il y donne de nombreuses fêtes.
1925.	Rencontre avec Kay Swift. <i>Tell Me More</i> est joué à Broadway et à Londres. Juillet : premier compositeur américain à faire la couverture de <i>Time Magazine</i>. 3 décembre : première du <i>Concerto en fa</i> à New York, sur la scène du Carnegie Hall.
1926.	8 novembre : première de <i>Oh, Kay !</i> à New York.
1927.	5 septembre : première de <i>Strike Up The Band</i> à Philadelphie. 22 novembre : première de <i>Funny Face</i> à New York.
1928.	10 janvier : première de <i>Rosalie</i> à New York. 7 mars : rencontre avec Maurice Ravel à New York. 11 mars : il entreprend un voyage de trois mois en Europe, en compagnie de sa sœur Frankie, d'Ira et sa femme. Il croise Serge Prokofiev, Kurt Weill, Franz Lehár, Alban Berg. Gershwin inclut dans la partition d'<i>Un Américain à Paris</i> quatre klaxons de taxis parisiens. 13 décembre : première d'<i>Un Américain à Paris</i> à New York, au Carnegie Hall.
1930.	14 octobre : première de <i>Girl Crazy</i> à New York, qui est jouée 272 fois. <i>Strike Up The Band</i>, étant jouée, elle, 191 fois. 5 novembre : George et Ira Gershwin s'installent à Hollywood, écrivent la musique de plusieurs films musicaux : <i>Delicious</i> (sorti en 1931), ainsi que deux autres sortis en 1937 (<i>Shall We Dance ?</i>) et en 1938 (<i>The Goldwyn Follies</i>). La comédie musicale <i>Of Thee I Sing</i> est jouée 441 fois et reçoit l'année suivante le prix Pulitzer.
1932.	29 janvier : création de la <i>Second Rhapsody</i> à Boston. 16 août : première de la <i>Cuban Overture</i> à New York. Septembre : les éditions Simon et Schuster publient le <i>George Gershwin's Songbook</i>.
1933.	20 janvier : première de <i>Pardon My English</i> à New York. 21 octobre : première de <i>Let 'Em Eat Cake</i> à New York.
1934.	En début d'année lancement d'une tournée internationale pour fêter le dixième anniversaire de la <i>Rhapsody in Blue</i>. Elle inclut

- Variations sur « I Got Rhythm »*, créé le 14 janvier.
- Février* : deux fois par semaine, jusqu'en décembre, Gershwin retrouve ses auditeurs dans l'émission qu'il vient de créer : « Music by Gershwin ».
1935. *30 septembre* : première de *Porgy and Bess* à Boston. Duke Ellington, très critique, laisse entendre qu'aucun Afro-Américain ne se ferait prendre au piège de *Porgy and Bess*.
Décembre : voyage de deux semaines à Mexico avec Gregory Zilboorg. Il rencontre Diego Rivera.
1936. *21 janvier* : première de *Catfish Row* à Philadelphie.
10 août : nouveau départ de George et Ira Gershwin pour Hollywood.
1937. *Février* : Gershwin perd connaissance alors qu'il dirige le *Concerto en fa*, à Los Angeles.
11 juillet : George Gershwin meurt subitement d'une tumeur cérébrale à Hollywood. Il est inhumé au cimetière de Westchester Hills, à Hastings-on-Hudson, dans l'État de New York.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BIOGRAPHIES ET ÉTUDES

En français

Mildred CLARY, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, Pygmalion, 2005.

André GAUTHIER, *Gershwin*, Hachette Littérature, 1973.

Denis JEAMBAR, *George Gershwin*, Mazarine, 1998.

Alain LACOMBE, *George Gershwin*, Van de Velde, 1980.

Éric LIPMANN, *L'Amérique de George Gershwin*, Messine, 1981.

Jean-Christophe MARTI, *Gershwin, 1898-1937*, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2000.

Joan PEYSER, « *Rhapsody in Blue* », *la vie passionnée et tragique de George Gershwin*, traduit de l'américain par Nicolas Mourguye, Palma, 1998.

En américain

David EWEN, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, Prentice-Hall, 1970.

Isaac GOLDBERG, *Gershwin : A Study in American Music*, Simon and Schuster, 1931.

Rodney GREENBERG, *George Gershwin*, Phaidon Press Limited, 1998.

Edward JABLONSKI et Lawrence D. STEWART, *The Gershwin Years*, Da Capo Press, 1996.

Ruth LEON, *Gershwin*, Londres, Haus Publishing Limited, 2004.

Howard POLLACK, *George Gershwin, His Life and His Work*, University of California Press, 2007.

David SCHIFF, *Gershwin : Rhapsody in Blue*, Cambridge University Press, 1997.

Wayne SCHNEIDER, *The Gershwin Style*, Oxford University Press, 1999.

Charles SCHWARTZ, *Gershwin : His Life and Music*, Bobbs-Merrill Company Inc, 1973.

DVD

Peter ADAM, *George Gershwin Remembered*, BBC TV, 1989.

RÉFÉRENCES DISCOGRAPHIQUES

- American Rhapsody, A Tribute to George Gershwin*, Vienna Art Orchestra, BMG, 1998.
- George Gershwin : A Century of Glory*, Frémeaux, 1998.
- Gershwin Performs Gershwin, Rare Recordings 1931-1935*, Limelight, 1991.
- Gershwin's World*, Herbie Hancock, Verve, 1998.
- Lady, Be Good !*, Eric Stern, Elektra Nonesuch, 1992.
- Porgy and Bess* (extraits), Orchestre de la radiodiffusion de Berlin, Leonard Slatkin, Philips, 1984.
- Porgy and Bess*, Cleveland Orchestra, Lorin Maazel, Decca, 1985.
- Porgy and Bess*, The London Philharmonic, Simon Rattle, EMI, 1989.
- Porgy and Bess*, Nikolas Harnoncourt, Chamber Orchestra of Europe, RCA, 2009.
- Rhapsody in Blue, An American in Paris*, Leonard Bernstein, New York Philharmonic, 1986, CBS.
- Rhapsody in Blue, An American in Paris, Cuban Overture*, Katia et Marielle Labèque, Cleveland Orchestra, Riccardo Chailly, Decca, 1987.
- Rhapsody in Blue*, Michael Tilson Thomas, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Sony, 2002.
- Rhapsody in Blue, Concerto en fa*, Jean-Yves Thibaudet, Baltimore Symphony Orchestra, Marin Alsop, Decca, 2010.
- Rhapsody in Blue, Concerto en fa*, Stefano Bollani, Gewandhausorchester, Riccardo Chailly, Decca, 2010.
- Toscanini dirige Gershwin (Rhapsody in Blue, Un Américain à Paris, Concerto en fa)*, 1942, 1943, 1944, Hunt Production 534.

Notes

INTRODUCTION

1. . Dialogues du film de Woody Allen, *Manhattan*, scénario de Woody Allen et Marshall Brickman, United Artists, 1979. (Sauf mention contraire, les traductions de l'américain des extraits d'œuvres citées sont de l'auteur.)

2. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, Prentice-Hall, 1970.

3. *Ibid.*

4. Disque Gershwin, *Concerto en fa*, Gewandhausorchester, Decca, 2011.

5. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

6. Cité dans le livret du disque *Gershwin*, Jean-Yves Thibaudet, Baltimore Symphony Orchestra, Marin Alsop, Decca, 2010.

7. Cité par Charles Schwartz, *Gershwin, His Life and Music*, Bobbs-Merrill Company Inc, 1973.

8. Nikolaus Harnoncourt, cité dans le livret du disque *Porgy and Bess*, Nikolaus Harnoncourt, Chamber Orchestra of Europe, RCA, 2009.

9. Cité par Charles Schwartz, *Gershwin, His Life and Music*, *op. cit.*

10. Renaud Machart, *Leonard Bernstein*, Actes Sud, 2007.

11. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

12. Philippe Manoury, *La musique du temps réel*, entretiens avec Omer Corlaix et Jean-Guillaume Lebrun, Éditions MF, collection « Paroles », 2012.

13. Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », 1979.

14. Jacques Drillon, *De la musique*, Gallimard, 1998.

15. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

16. *Ibid.*

17. George Gershwin, cité en exergue du disque *Gershwin's World*, Herbie Hancock, Verve, 1998.

IL ÉTAIT UNE FOIS EN AMÉRIQUE

1. Georges Perec, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Éditions P.O.L, 1995.

2. John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1928), traduit de

l'américain par Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, « Folio », 1973.

3. Jerome Charyn, *New York, chronique d'une ville sauvage*, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1994.

4. Bertrand Dermoncourt, *Igor Stravinski*, Actes Sud, 2013.

5. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, Pygmalion, 2005.

6. Cité par Denis Jeambar, *George Gershwin*, Mazarine, 1998.

7. *Ibid.*

8. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. Cité par Edward Jablonski, *Gershwin: A Biography*, Da Capo Press, 1973.

12. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. Cité dans le film de Peter Adam, *George Gershwin Remembered*, BBC TV, 1989.

26. Cité par Denis Jeambar, *George Gershwin, op. cit.*

27. *Ibid.*

28. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk*, Outre Mesure, 2010.

35. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

36. *Ibid.*
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. Cité par Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk*, *op. cit.*
41. Cité par Philippe Gumpłowicz, *Le roman du jazz*, Fayard, 1991.
42. Cité par Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk*, *op. cit.*
43. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
44. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, *op. cit.*
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*
48. Fred Astaire, *Steps in Time*, Harper and brothers, 1959.
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*
52. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*
57. *Ibid.*
58. *Ibid.*
59. *Ibid.*
60. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, *op. cit.*
61. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
62. *Ibid.*
63. *Ibid.*
64. *Ibid.*

NEW YORK, NEW YORK

1. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. Cité dans le film de Peter Adam, *George Gershwin Remembered*, *op.*

cit.

7. Cité par Denis Jeambar, *George Gershwin, op. cit.*
8. *Ibid.*
9. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness, op. cit.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Cité par Philippe Gumpłowicz, *Le roman du jazz, op. cit.*
15. Cité par Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk, op. cit.*
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness, op. cit.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine, op. cit.*
29. *Ibid.*

RHAPSODY IN BLUE

1. André Hodeir, *Jazzistiques*, Éditions Parenthèses, 1984.
2. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness, op. cit.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. Cité dans le livret du disque *Gershwin*, Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon, 1983.
8. *Ibid.*
9. Cité dans le livret du disque *Gershwin, Concerto en fa*, Gewandhausorchester, Decca, 2011.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*

12. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.
13. *Ibid.*
14. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, op. cit.
15. *Ibid.*
16. Cité par Denis Jeambar dans *George Gershwin*, op. cit.
17. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. Entretien avec l'auteur.
21. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. Cité sur la pochette du disque *Gershwin*, Jean-Yves Thibaudet, Baltimore Symphony Orchestra, Marin Alsop, op. cit.
28. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.
29. Entretien avec l'auteur.
30. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, op. cit.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. Cité dans le film de Peter Adam, *George Gershwin Remembered*, op. cit.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*

1. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
2. *Ibid.*
3. Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël, 2000.
4. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
5. Cité dans le film de Peter Adam, *George Gershwin Remembered*, *op. cit.*
6. Francis Scott Fitzgerald, *Gatsby le magnifique*, traduit de l'américain par Philippe Jaworski, Gallimard, 2012.
7. Entretien avec l'auteur.
8. Cité par Renaud Machart dans *Leonard Bernstein*, *op. cit.*
9. Cité par Renaud Machart, *John Adams*, Actes Sud, 2004.
10. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
11. Cité par Jean-Christophe Marti dans *Gershwin, 1898-1937*, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2000.
12. *Ibid.*
13. Notes de pochette, *Gershwin*, Fazil Say, New York Philharmonic, Kurt Masur, Teldec, 1999.
14. Entretien avec l'auteur.
15. Entretien avec l'auteur.
16. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, 1923.
17. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. Cité sur la pochette du disque *Classic Gershwin*, Los Angeles Philharmonic, Michael Tilson Thomas, CB, 1987.
21. Cité sur la pochette du disque *Gershwin, Concerto en fa*, Gewandhausorchester, *op. cit.*
22. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, *op. cit.*
28. Cité par Edward Jablonski dans *The Gershwin Years*, Da Capo Press, 1996.
29. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
30. Cité sur la pochette du disque *Gershwin*, Jean-Yves Thibaudet,

Baltimore Symphony Orchestra, Marin Alsop, *op. cit.*

31. Cité par Jean-Christophe Marti, *Gershwin, 1898-1937*, *op. cit.*

32. Cité dans le film de Peter Adam, *George Gershwin Remembered*, *op. cit.*

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. Cité par Howard Pollack, *George Gershwin, His Life and His Work*, University of California Press, 2007.

39. Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée*, Buchet Chastel, 2011.

40. *Ibid.*

41. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, *op. cit.*

48. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

49. *Ibid.*

50. Maurice Ravel, *Lettres, Écrits, Entretiens*, Flammarion, 1989.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

UN AMÉRICAIN À PARIS

1. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, *op. cit.*

7. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*,

op. cit.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. Cité par Mildred Clary, *George Gershwin, une rhapsodie américaine*, op. cit.

13. Cité dans le film de Peter Adam, *George Gershwin Remembered*, op. cit.

14. Cité par Duke Ellington, *Music is My Mistress*, Doubleday, 1973.

15. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. Cité dans le livret du disque Gershwin, *Rhapsody in Blue*, Michael Tilson Thomas, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Sony, 2002.

21. Cité par Isaac Goldberg, *Gershwin : A Study in American Music*, New York, Simon and Schuster, 1931.

22. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.

23. Cité par Jean-Christophe Marti dans *Gershwin, 1898-1937*, op. cit.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. Cité sur la pochette du disque *Gershwin*, Fazil Say, New York Philharmonic, Kurt Masur, op. cit.

1. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Cité dans le livret du disque George Gershwin, *Porgy and Bess*, Lehman Engel, Sony, 1998.
15. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.
16. Cité dans le livret du disque Gershwin, *Porgy and Bess*, Nikolaus Harnoncourt, Chamber Orchestra of Europe, RCA, 2009.
17. Cité par Philippe Gumpłowicz, *Le roman du jazz*, op. cit.
18. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, op. cit.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. Miles Davis, avec Quincy Troupe, *Miles : l'autobiographie*, Infolio, 2007.
25. Entretien avec Laurent Valière, dans l'émission « 42^e Rue » sur France Musique, 21 avril 2013.
26. Entretien avec l'auteur.
27. *Ibid.*
28. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Summertime>
29. Jacques Réda, « Le cri d'Albert Ayler », dans *L'improviste, une lecture du jazz*, Gallimard, « Folio Essais », 1990.
30. Cité par Renaud Machart, *John Adams*, op. cit.
31. Edward Jablonski, *The Gershwin Years*, op. cit.
32. Notes de livret du disque Gershwin, *Concerto en fa*, Gewandhausorchester, op. cit.

1. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
2. Cité dans le film de Peter Adam, *George Gershwin Remembered*, *op. cit.*
3. Jean Cocteau, *Le Passé défini. Journal*, tome VII, Gallimard, 2012.
4. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
5. Jean Renoir, *Ma vie et mes films* (1974), Flammarion, « Champs Arts », 2008.
6. Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée*, *op. cit.*
7. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
8. Cité dans le film de Peter Adam, *George Gershwin Remembered*, *op. cit.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. Cité par David Ewen, *George Gershwin, His Journey to Greatness*, *op. cit.*
12. Alain Lacombe, *George Gershwin*, Van de Velde, 1980.
13. Cité par Denis Jeambar dans *George Gershwin*, *op. cit.*
14. *Ibid.*

REMERCIEMENTS

L'auteur tient à remercier Franck Amsallem, Andy Emler et Martial Solal.

© Éditions Gallimard, 2014.

Couverture : Photo © Rue des Archives / Tallandier (détail).

Le pont de Brooklyn, au dessus de l'East River. Photo © Imago /

Rue des Archives (détail).

Éditions Gallimard

5 rue Gaston-Gallimard

75328 Paris

<http://www.gallimard.fr>

© Éditions Gallimard, 2014.

George Gershwin

par Franck Médioni

■ « La musique doit refléter les pensées et les aspirations d'un peuple, de l'époque. Mon peuple, c'est l'Amérique. Mon temps, c'est aujourd'hui. »

Né à Brooklyn, dans une famille juive originaire de Saint-Pétersbourg, Jacob Gershowitz, plus connu sous le nom de George Gershwin (1898-1937), fut une étoile filante dans le ciel de la composition musicale américaine. À la croisée de plusieurs influences — musiques klezmer et afro-américaine, musique moderne française —, cet ancien pianiste d'orchestre, ami de Ravel, de Berg, de Schönberg, fut un des plus grands compositeurs de chansons populaires et de partitions cinématographiques de son temps. *Porgy and Bess*, *Rhapsody in Blue*, *Un Américain à Paris*, etc., son oeuvre multiple et novatrice, contemporaine de celle de Fitzgerald, fait résonner l'histoire de l'Amérique des années 1930, d'un nouveau monde en pleine expansion, de toute une génération — celle du jazz.

Cette édition électronique du livre *George Gershwin* de Franck Médioni
a été réalisée le 27 février 2014 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782070451661 - Numéro d'édition : 249613).

Code Sodis : N54729 - ISBN : 9782072484681.

Numéro d'édition : 249614.

Ce document numérique a été réalisé par [Aps Chromostyle](#)

Table of Contents

Titre	
L'auteur	
Dédicace	
Introduction	
Il était une fois en Amérique	
New York, New York	
Rhapsody in Blue	
Le Concerto en fa	
Un Américain à Paris	
Porgy and Bess	
Hollywood	
Annexes	
Repères chronologiques	
Références bibliographiques	
Références discographiques	
Notes	
Remerciements	
Copyright	
Présentation	
Achevé de numériser	